CUADERNOS DE LENGUA ESPAÑOLA

39

Antonio López Eire

Retórica clásica y teoría literaria moderna





Antonio López Eire es catedrático de Filología Griega en la Universidad de Salamanca. Ha escrito numerosos libros y artículos y dictado cursos sobre temas de su especialidad, en la que se incluyen la Poética y la Retórica Clásicas, en universidades españolas y extranjeras. Es autor, por ejemplo, de *Orígenes de la Poética,* Salamanca 1980 y reimpresiones; «La Oratoria» en *Historia de la Literatura Griega,* Madrid 1988; «Aristoteles über die Sprache des Dramas», *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption,* Darmstadt-Stuttgart 1992; *Los orígenes de la Oratoria y la Historiografía en la Grecia clásica* (en colaboración con C. Schrader), Zaragoza 1994; *Actualidad de la Retórica,* Salamanca 1995; *La retórica en la publicidad,* Madrid 1998; y ha traducido y comentado los discursos políticos de Demóstenes (Demóstenes, *Discursos Políticos* I-III, Madrid 1980-85 y reimpresiones). En la actualidad forma parte de un grupo de investigación internacional que se ocupa de temas de Poética y Retórica antiguas y modernas, integrado por H. Beristáin, U. Eco, G. Kennedy, J.J. Murphy, G. Ramírez, L. Rossetti, T. Van Dijk, y otros.



ISBN 84-7635-244-1



Antonio López Eire

Retórica clásica y teoría literaria moderna



CUADERNOS DE
Lengua Española
Dirección: L. Gómez Torrego

1.ª edición, 1997.
2.ª edición, 2002.

Juan Bautista de Toledo, 28. 28002 Madrid
ISBN: 84-7635-244-1
Depósito legal: M-39.024-2002
Printed in Spain – Impreso por Ibérica Grafic, S. A. (Madrid)



A mi buen amigo Lidio Nieto Jiménez

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

La retórica clásica es la primera retórica que conocemos. Nació con tal pujanza y acompañada de tan riquísimos planteamientos y enjundiosas reflexiones, que muchos de los modernos expertos en lingüística y teoría del lenguaje literario han visto en ella –y así lo han reconocido– el punto de partida de sus conceptos teóricos y operacionales. Bien es verdad que también algunos sabios modernos la han ignorado o pretendido ignorarla con mayor o menor éxito y descaro.

La postura consistente en mantener a ultranza que todo está ya dicho o que los clásicos lo dijeron ya todo mejor y en forma más clara que los modernos conduce a una indeseable y absolutamente estéril refriega entre antiguos y modernos (*querelle des anciens et des modernes*) para la que ya no están los tiempos.

La contraria, que se hace fuerte en la modernidad ignorando cuanto se ha reflexionado y dicho a derechas y con trazas de poder ser fructíferamente reutilizado, es barbarie pura y negación de ese indispensable requisito de la cultura que es la conciencia de la propia historicidad.

Ni es cierto que en retórica y poética ya todo haya sido dicho por los antiguos griegos y romanos ni lo es tampoco que mucho de lo que dicen los modernos surja del intento de resolver las cuestiones que éstos se han planteado por primera vez.

Si los modernos hubiéramos sido los primeros en asomarnos al fenómeno lingüístico o literario, estaría justificada la actitud de hacer tabla rasa de cuanto los antiguos nos enseñaron en uno y otro asunto. Pero héteme aquí que ni tan siquiera los nombres de *gramática* y *retórica* y *poética* son modernos y de reciente adquisición, sino antiguos y heredados de quienes con las denominaciones inventaron también los correspondientes conceptos. Es muy rica nuestra herencia clásica.

El latín, aparte otras muchas virtudes que atesora, recogió y transmitió la herencia griega de una muy seria especulación sobre la lengua en estado de reposo y en acción, que es responsa-

ble de que las lenguas europeas no sean tan diferentes entre sí.

Efectivamente, el concepto de «helenismo» en griego, traducido al latín: «latinitas» o «latinidad», fue un punto de partida para la gramática normativa que reguló las lenguas modernas y a la vez para la fructífera especulación sobre esa lengua más marchosa y enganchadora que es la propia de la retórica y de la literatura.

Para quienes saben que la ciencia se va haciendo poco a poco –así lo quisieron los dioses, según Jenófanes de Colofón– porque no es palabra revelada, resulta imprescindible conocer bien lo útil del pasado para encararse a los planteamientos nuevos pertrechados de interesantes ideas conquistadas con esfuerzo por nuestros antepasados.

Somos conscientes, no obstante, de que la lingüística y la teoría literaria se convirtieron en ciencias desde el momento en que dejaron de ser –como lo eran la gramática, la retórica y la poética clásicas– normativas, es decir, en cuanto dejaron de dictar reglas (por útiles que fueran) y se limitaron a observar y describir los hechos sin atreverse a juzgarlos y valorarlos, ratificarlos o rechazarlos, aconsejarlos o prohibirlos.

Nuestro propósito no es otro más que el de presentar los objetivos y métodos de la retórica clásica para proceder seguidamente a considerar hasta qué punto la moderna teoría de la literatura sigue manteniendo el mismo rumbo en una ya muy larga singladura que comenzó –dejando ahora aparte la primitiva retórica política– en los primeros siglos antes de Cristo con la labor de los filólogos alejandrinos y los primeros gramáticos estoicos y no estoicos.

Fue en esos siglos cuando quedó clarísimo que un individuo culto debía hablar su propia lengua con pulcritud y precisión y que para alcanzar tan deseable objetivo no le vendría mal estudiar con esmero los modelos espléndidos de un pasado literariamente glorioso y tratar no sólo de imitarles el estilo, sino también de entender cómo utilizando nada más que lengua se había logrado producir joyas lingüísticas y literarias merecedoras de sempiterno estudio y recordación.

Quien esto escribe se atreve a confesar que la *Ilíada* de Homero y el demosténico discurso *Sobre la corona*, que fueron asiduamente estudiados por los antiguos, son admirables especímenes del discurso literario y retórico, y de verdad clásicos y ejemplares cada uno en su especie. Aristóteles, Cicerón y Quintiliano son, asimismo, fuentes perennes de conocimientos retóricos y literarios.

Nos guste o no, el mundo clásico con su retórica está ahí para aceptarlo con abrazo de anhelado reencuentro o para condenarlo a la hoguera con santa decisión inquisitorial.

Pero, aun en el peor de los casos, el conocer cómo en ese mundo surgió la retórica en modo alguno puede sentarnos mal ni producirnos empacho.

Sobre esto último he de decir aún dos palabras.

La retórica clásica no es esa infame taxonomía nominalista de figuras retóricas clasificadas y reclasificadas con paciencia monástica por maestros de corto ingenio que no se proponían sino integrarla como inamovible doctrina cada vez más voluminosa en el programa de una pedestre y repetitiva formación escolar. Esta perniciosa manía de etiquetarlo todo arranca de una época en la que la esterilidad conceptual se enmascara con la inútil búsqueda de sutiles denominaciones y quisquillosos distingos.

En esta mala y nefasta retórica tuvieron sin duda su cuota de participación –y muy alta, por cierto– los propios antiguos.

Pero el sentido común y el buen juicio tan ligado a él nos aconsejan elegir lo mejor de todo aquello de lo que tengamos noticia. Y la verdad es que hay mucho y muy bueno en la retórica clásica: un planteamiento vivísimo de las cuestiones cruciales que afectan al uso especial o más que meramente comunicativo de la palabra, abundante reflexión filosófica sobre las potencialidades y eficacias de la lengua, copiosa ejemplificación, y numerosos consejos que no debiéramos echar en saco roto.

Por último, insisto en dejar claro que no es mi propósito calificar a los modernos de plagiarios de los antiguos, entre otras razones porque no lo son, ni demostrar que tal corriente de pensamiento moderna sobre poética deriva directamente de Gorgias de Leontinos, que llegó a Atenas el año 427 a. J. C.

Pero tampoco me voy a abstener de decir que todos los que reflexionan sobre esas virtualidades de la lengua que la convierten en arma de persuasión o atractivo canto de las sirenas van siguiendo las huellas de una larga reflexión en la que el nombre de Gorgias de Leontinos ocupa un primerísimo lugar.

Saber esto no sólo no es nocivo, sino, muy al contrario, es rehumanizador, ya que el ser humano se diferencia de los animales, entre otras cosas, por su capacidad de tener conciencia de su propio pasado.

I
LA RETÓRICA CLÁSICA

1. 1. La retórica como arte del discurso persuasivo y eficaz en una sociedad política y en un pueblo de cultura oral

Hay dos especies de retórica cronológicamente consecutivas dentro de la retórica clásica: la primera es de perfil claramente político, pues se desarrolla y vive plenamente libre en la ciudad y en la calle, y es un instrumento de acción política que emplea el ciudadano con toda tranquilidad, sin reparos ni sobresaltos. Es la retórica del esplendor de la Atenas de los siglos V y IV a. J. C.

La segunda retórica es una retórica escolar, propia no ya del ciudadano de la *pólis* o ciudad-estado, organización socio-política que ya no existe a partir de finales del siglo IV a. J. C., sino del ciudadano del mundo, que ya no es un hombre políticamente libre ni interviene en la gestión de los asuntos públicos del Estado como hiciera el hombre político (de la *pólis*). Es una retórica característica, más bien, del individuo que aspira, para consolarse, a conocer y practicar las normas racionales de una filosofía fuertemente ética y a procurarse una formación humanística de la que no están ausentes ni el conocimiento filológico ni el estudio con fines miméticos de los grandes escritores de un pasado glorioso que se mira con nostalgia. Ésta es la retórica que conocieron los romanos y la que por consiguiente pasó a través del latín a nuestra cultura.

La voz retórica, sin embargo, y su primitivo concepto se formaron en la etapa política de la retórica.

1. 1. 1. *Etimología de la palabra «retórica»*

Etimológicamente, la palabra *retórica*, en griego *rhetoriké* (sc. *tékhne*, o sea, «arte retórica»), deriva de la voz *rhétor*, y significa por tanto en su origen «arte del *rhétor*».

La voz griega *rhêtor* ofrece a la vista y hasta al oído un sufijo -*tor* que en modo alguno es propio del dialecto jónico-ático (grupo dialectal del griego en que están compuestos los poemas homéricos o los discursos de Demóstenes), donde originariamente la palabra equivalente tenía un sufijo diferente, el sufijo -*ter*. En efecto, Aquiles es en la *Ilíada* un *rhetér*, no un *rhétor*.

En cualquier caso, tanto una voz como la otra significaban «orador político». El padre de Aquiles, Peleo, puso a su hijo en manos de Fénix para que, siendo su preceptor, le enseñara a ser un buen orador manejando la palabra (*rhetér múthon*) a la hora de tomar las decisiones en las asambleas y un buen realizador de hazañas (*prektér érgon*) en el campo de batalla.

En el mundo en el que se hablan dialectos del grupo dialectal dorio, el *rhétor*, que es el «orador que habla en público», o sea, el «orador político», propone acuerdos, adopta resoluciones o realiza pactos verbales llamados *rétras* (*rhétrai*) que luego, en estas culturas donde la escritura es auxiliar de la oralidad, se graban en piedras, como las famosas disposiciones de los eleos (habitantes de la Élide cuyo centro político era Olimpia) llamadas precisamente así, *rétras*.

Es famosísima la «Gran Retra» que el político y legislador Licurgo compuso a comienzos del siglo VII a. J. C. y en la que dispuso las normas de la organización política y social por las que habrían de guiarse los espartanos.

1. 1. 2. *Retórica y política*

Pues bien, dos siglos más tarde, cuando parte del mundo griego había dejado atrás ya políticamente la etapa de la aristocracia pero todavía no había entrado en la de la democracia, sino que se encontraba en esa fase intermedia, preámbulo de la democrática, que es la tiranía, en una zona de habla doria situada en la antigua Grecia colonial, en Siracusa (Sicilia), ciudad independiente gobernada por un tirano, brotó la retórica acompañando al proceso del derrocamiento de la tiranía y la subsiguiente instauración del poder popular.

Según refiere Cicerón en el *Bruto*, remontándose a la muy autorizada fuente que es Aristóteles, en la Siracusa del segundo cuarto del siglo V a. J. C., a la caída de la tiranía sobrevino la democracia, y con ella se constituyeron tribunales populares ante

los cuales los antiguos terratenientes que se habían visto desposeídos de sus tierras por el anterior régimen podían intentar recuperarlas pleiteando.

Fue entonces cuando al interés por defender bien la causa en un litigio respondió la enseñanza de la retórica a cargo primero de Córax, que fue maestro sólo en forma oral, y luego de Tisias, que además de enseñar de viva voz escribió un manual de retórica, el primero de su especie: la *Tékhne* (*Arte*).

Es probable que Córax ya antes del advenimiento de la democracia fuese orador político, pero evidentemente fue la implantación de la democracia lo que le hizo reconvertir su oratoria deliberativa al servicio del tirano en la mucho más democrática, aunque también política, oratoria judicial. Porque hay que tener en cuenta que la retórica contenida en la oratoria judicial ejercida ante un tribunal no de jueces de carrera sino de simples ciudadanos tiene tanto de política como la oratoria deliberativa que se hace efectiva delante de un tirano.

Hubo, pues, antes del siglo V a. J. C., en Grecia, oradores públicos o políticos (*rhetêres* en jonio y *rhétores* en dorio) que hablaban elocuentemente en los consejos y en las asambleas y que lograban la aprobación de *rétras* (*rhétrai*) o resoluciones verbales. A éstos los preceptores como Fénix, el de Aquiles, les enseñaban de forma práctica el arte de la elocuencia. Pero ésta era una retórica muy incipiente y en nada comparable a la que surgió con el advenimiento de la democracia y la democratización del procedimiento judicial en ciudades-estados como Siracusa y Atenas.

Desde Siracusa, la retórica, cuyo nacimiento se produce en el siglo V a. J. C. íntimamente asociado al derrocamiento de una tiranía, la instauración de la democracia y la recuperación de propiedades privadas confiscadas por el anterior régimen, pasó inmediatamente a Atenas, la capital intelectual de Grecia, ciudad a la sazón (mediados del siglo V a. J. C.) enormemente abierta, en la que toda innovación del pensamiento y la cultura encontraba muy fácilmente su connatural asiento.

Al igual que en Siracusa, también en Atenas fue una causa política, la instauración de la democracia radical que se llevó a cabo con la «Reforma de Efialtes», cuya clave era la democratización del proceso judicial, el revulsivo esencial que originó el pujante y definitivo brote de la retórica.

En efecto, en la «Reforma de Efialtes» de la Atenas del año 462 a. J. C. es de importancia capital la restricción de la jurisdic-

ción tradicionalmente ejercida por los magistrados y el tribunal del Areópago, institución de corte aristocrático y conservador.

A partir de la mencionada reforma, los magistrados sólo podrán intervenir en los preliminares preparativos de las causas –en las diligencias previas al proceso mismo– y el tribunal del Areópago sólo entenderá en determinados casos de homicidio y en los de pintorescos delitos asociados a la mentalidad religiosa de la época, como el de arrancar un olivo sagrado, el árbol de la diosa protectora de Atenas. Pero en todos los demás casos juzgarán tribunales populares de 201 miembros o más, designados por sorteo entre un colectivo de 6.000 ciudadanos.

A esos nuevos jueces nada profesionales y con frecuencia sumamente incultos en virtud del ciego sorteo democrático, es a los que hay que convencer como sea, porque su voto es decisivo, hablándoles, en los discursos judiciales, de hechos acontecidos en el pasado, y tratando de convencerles de determinada tesis, evidentemente, con el argumento de la verosimilitud, porque el pasado ya está definitivamente muerto y no es resucitable y por eso está abierto no tanto a la verdad como a la verosimilitud. En esta tierra tan bien abonada nació pujante y bien nutrida la fructífera planta de la retórica.

Los jurados convertidos ya en árbitros de cada tribunal decidirán la absolución o la condena del encausado mediante el voto absolutorio o condenatorio, que emitirán estos nuevos ciudadanos-jueces después de haber escuchado en una o dos intervenciones consecutivas y realizadas de un tirón a las partes implicadas, sin mediar ellos personalmente en el debate para nada.

Semejante procedimiento era un espléndido campo de cultivo para las argucias retóricas de tipo psicológico, que arteramente apelaban al sentimiento más que a la razón (pues es bien sabido que la fuente de la persuasión y hasta de la convicción es el sentimiento), y para las de naturaleza estilística, que, elaboradas con muy experta sabiduría, deleitaban y hasta encandilaban a los jueces mediante una belleza expresiva, fabricada con la perversa intención de hacerles creer que la hermosura del discurso que escuchaban no era más que el reflejo directo de la verdad que con sus lindezas arropaba en lo más profundo de su seno (pues es bien sabido que con los signos de un texto se pueden construir mundos intermedios que reflejan la realidad manipulada a nuestro gusto).

Al fin y al cabo, en la oratoria judicial, que se desenvuelve ante

jueces que juzgan un hecho pasado e irrepetible, el único argumento lógico es el de la verosimilitud, pues la verdad es patrimonio sólamente de los dogmáticos.

La retórica primitiva progresó gigantescamente con la democracia radical, en una situación en la que los jueces son simples conciudadanos del orador que se dejan influenciar más fácilmente por lo emocional y estético de la palabra que por la impecable racionalidad de un argumento rigurosamente expuesto, pero que, todo lo más, aspira a mostrar la verosimilitud o probabilidad de lo argüido.

1. 1. 3. *Retórica, política y sociedad*

Esto es algo que hoy día, en el mundo de los expertos en publicidad, se entiende y se sabe muy bien, pues el principio fundamental de la psicología aplicada al mundo publicitario es que la razón es mucho menos importante que el sentimiento a la hora de persuadir y que no tiene fuerza ninguna para alterar o modificar mínimamente aquellos contenidos de conciencia en que lo cognitivo esté fundido con lo emocional.

De ahí que consideremos sumamente importante para el afianzamiento de la retórica la reforma que en el procedimiento de la administración de justicia se introdujo en Atenas por obra de Efialtes, que influyó decisivamente no sólo en la oratoria judicial, sino también no muy a la larga (en cuanto se percibieron las ventajas de la retórica practicada ante los tribunales) en la deliberativa o propiamente política y la epidíctica o de aparato.

En efecto, el impulso democrático radical derivado del espíritu de la «Reforma de Efialtes», en cuanto que restringía poderes a las autoridades más o menos aristocráticas (como el tribunal del Areópago) o democráticas (como los arcontes), colocaba al ciudadano sencillo, mero componente numérico de la masa del pueblo, en la cancha del juego político, con lo que se iban haciendo cada vez más concurridas las asambleas políticas, en las que paralelamente al aumento de los asistentes crecía también el número de los que en ellas participaban haciendo gala de su capacidad de manejar el lenguaje para encauzar o alterar el pensamiento, modificar la mentalidad y hasta forzar las decisiones y las acciones de sus conciudadanos.

El toque democrático consistente en convertir a simples ciuda-

dadanos en jueces con poder decisorio sobre la culpabilidad o la inocencia de un conciudadano, hecho que explica el carácter no profesional de los jurados-jueces atenienses, fue el verdadero fermento de la retórica, pues hizo extraordinariamente frecuentes, por no decir consuetudinarias, tres prácticas que el orador empleaba invariablemente, pues le resultaban provechosas: la de sintonizar y simpatizar con su auditorio a través de su discurso, mostrando un carácter excelente y democrático y políticamente correcto (el *éthos*, o «carácter»); la de excitar los sentimientos de los oyentes-jueces para conseguir de ellos, merced a su compasión, un veredicto favorable (el *páhos*, o «pasión»); y la de provocar la admiración y el goce estético de quienes sin mayores conocimientos habían de emitir, oídos los discursos y sus respectivas réplicas, su decisivo voto en favor o en contra.

Toda Atenas en el siglo de Pericles (V a. J. C.) se politizó y se retorizó, pues lo uno valía tanto como lo otro.

Hablar bien en público no sólo servía para salir bien librado de los pleitos e imponer los propios puntos de vista en las asambleas políticas y obtener el honor de intervenir como orador oficiante en las celebraciones oficiales, sino que también era signo indiscutible de superioridad y por ello causa de general reconocimiento, respeto y estimación. Era, consiguientemente, el primer paso para alcanzar el triunfo político en aquella sociedad política por los cuatro costados.

Poder del pueblo, política, retórica, libertad de palabra, gusto por la palabra como instrumento de debate social y cultural y como arma para imponer una particular gestión de los asuntos públicos o para fabricar las leyes y para hacerlas aprobar después por los conciudadanos con el fin de basarse luego en ellas ante los tribunales constituidos también por los conciudadanos, todos estos conceptos, propósitos y estrategias eran el pan nuestro de cada día en una comunidad en la que, aparentemente al menos, no había más poder que el de «la mayoría», *tò plêthos*, que sólo se conseguía persuadiendo eficazmente a las masas mediante el uso de la palabra en público. Atenas era una república de oradores.

En ese ambiente la política, el arte, la enseñanza y la literatura estaban influidos por la retórica y, en una palabra, nada de lo destinado a ser conocido por los demás, nada de lo ciudadano o político, surgía desprovisto del toque retórico. Todo era político y retórico.

Incluso eran políticos los discursos funerarios o «discursos

epitafios» que, en el ámbito de la retórica epidíctica o de aparato, se pronunciaban periódicamente en Atenas para honrar a los caídos en defensa de la patria.

Eran evidentemente discursos políticos pues corrían a cargo de relevantes personalidades de la vida pública y tenían la finalidad netamente política de fortalecer, mediante un acto de fe propiciado por la capacidad litúrgica de la palabra, los lazos de unión de los ciudadanos integrados en una misma comunidad.

Y allí mismo, además, en Atenas, la retórica no sólo se vuelve una enseñanza de una indispensable práctica política, democrática y generadora de discursos capaces de lograr el veredicto favorable en los pleitos celebrados ante conciudadanos que actúan como jurados, sino que además se convierte en una pieza esencial de los estudios en que se escinde la filosofía de los Sofistas, que es una filosofía francamente democrática. Y, seguidamente, se vuelve disciplina fundamental de la formación del hombre político, que no es sino el ciudadano que vive en una comunidad democrática y quiere hacer uso del derecho legítimo, que, en cuanto tal, le asiste, a intervenir en la gestión de los asuntos públicos y en defensa de sus particulares intereses.

El hombre político y democrático de la Atenas del siglo V a. J. C. necesita de la retórica para defenderse ante los tribunales de justicia, en los que le juzgan sus propios conciudadanos convertidos por sorteo en jurados autorizados a emitir un veredicto, y para ganar el voto de los consejeros en el Consejo al elaborar las propuestas previas de leyes y decretos, y para conseguir el voto de la masa del pueblo a la hora de presentarlas en la Asamblea popular, y para brillar con deslumbrante luz propia entre sus compatriotas con ocasión de las celebraciones públicas organizadas en loor de la patria y para escarnecimiento de sus enemigos.

En el fondo, el hombre democrático ateniense del siglo V a. J. C. que quiere intervenir duraderamente en la gestión de los asuntos públicos necesita lograr que en muchas ocasiones sus conciudadanos aprueben y, si es posible, aplaudan sus discursos públicos y le vitoreen entusiásticamente a él mismo como orador, como *rétor* (*rhétor*), o sea, como político.

En la Atenas democrática, la retórica, pues, circulaba libremente por el Ágora o plaza pública, la Pnyx o colina de la Acrópolis en la que se celebraban las asambleas del pueblo, los tribunales de justicia, los teatros, los locales en los que tenían lugar los convivios o simposios y hasta en los gimnasios, las palestras y las

calles. Y la inconfundible tonalidad o dejo del engolado lenguaje retórico se percibía en los versos de comedias y tragedias recitados en los teatros.

1. 1. 4. *Retórica y oralidad*

Hemos dicho que esta primitiva retórica política está impregnada de oralidad, por lo que llega hasta nosotros con esa fragancia reveladora de la procedencia oral de sus discursos. Es esa oralidad la que arrastra la elocuencia prerretórica que Fénix el ayo de Aquiles le enseñaba a este su pupilo con el fin de convertirle en cumplido orador por el manejo de los discursos, o sea, en *rhetér múthon.*

La oratoria antigua se nos ofrece como el resultado de una artesanía propia de un pueblo de cultura oral en el que los oradores aprenden sus técnicas de viva voz unos de los otros y los hijos de los padres, como hacen todos los demás artesanos. Así se explican, en la oratoria ática, las fórmulas y los lugares comunes y los pasajes idénticos o similares de discursos distintos de un mismo autor o de autores varios.

La cultura oral de un pueblo no implica el desconocimiento o el desuso de la escritura. Ya hemos dicho que los pactos verbales o *retras* de los eleos se ponían por escrito en forma de disposiciones legales de obligado cumplimiento. La cultura oral significa tan sólo cultura predominantemente oral.

Pues bien, en esta cultura, de la que no está exenta la escritura y en la que cabe siempre fijar las piezas oratorias magistrales por escrito para estudiarlas e imitarlas luego con comodidad y sosiego, es en la que se procrean discursos como los demosténicos, que evitan la secuencia de tres sílabas breves seguidas, y en los que brota espontáneamente y en tropel tan abundante variedad de tropos que ni siquiera hay para ellos nombres en los repertorios de la muerta retórica libresca, y en los que la metáfora surge con la misma espontaneidad que los giros coloquiales, unos discursos que huelen a larga y bien meditada preparación a base de constantes recitados, discursos elaborados para ser oídos y pronunciados y no leídos, discursos trabajadísimos a base de esmerada y atenta dicción y repetición a cargo del orador durante largas horas.

Este sabor a oralidad de los discursos de la retórica antigua se

combina con su innegable aroma político. La retórica clásica, que remonta a una época de cultura predominantemente oral, en la que Fénix enseñaba a Aquiles por encargo de Peleo el arte de la elocuencia del orador público o *rétor* (*rhétor*), es a la vez y fundamentalmente política, es de la *pólis* o ciudad-estado en la que intervienen los ciudadanos para dirigir los asuntos públicos.

La retórica o arte del *rétor* que pretende hablar en público con eficacia necesita de la libertad de palabra como condición *sine qua non*. Prueba de ello es que el brote de la retórica coincide con el de la democracia y con el de un Estado en el que se reconocen los derechos ciudadanos previos al caprichoso arbitrio de la tiranía.

1. 2. DE LA RETÓRICA DE LA *PÓLIS* A LA DEL MUNDO HELENÍSTICO

Los sofistas removieron los cimientos de la *pólis* y provocaron un fuerte desapego del ciudadano respecto de su ciudad. Este hecho, sumado a otras causas que intervinieron en el proceso de «despolitización» o eliminación del sentimiento de pertenencia a la ciudad-estado, transformó al ciudadano en individuo particular (*idiótes*), al hombre político que se sentía miembro de una ciudad en cuya gestión intervenía, en ciudadano del mundo (*kosmopolítes*), que es como decir ciudadano de ninguna parte.

La sofística era una filosofía práctica y democrática que reflexionaba sobre la palpable realidad del ser humano como ser social y enseñaba las técnicas propias de la dimensión socio-política del hombre, entre las que por supuesto descollaba la que enseñaba a hablar eficaz y persuasivamente en público.

Dos grandes nombres en la historia de la retórica son los del sofista Gorgias y su discípulo Isócrates. Representan, además, dos jalones decisivos en la historia de la retórica y la poética y en la de la formación escolar que la fusión de estas dos disciplinas proporcionó.

1. 2. 1. *Retórica y enseñanza*

Los sofistas practicaron, dentro del género epidíctico (o de aparato) de la oratoria, unos discursos que nada tenían que ver con la ciudad y sí, en cambio, mucho con la enseñanza que ellos impartían y con la exaltación del arte de la oratoria (o sea, la retó-

rica) a través de la propia oratoria (o sea, de una de sus hechuras, el discurso).

Este hecho en apariencia insignificante es en realidad un claro indicio del desplazamiento que se produce, dentro de la oratoria epidíctica, desde la oratoria política a una oratoria del arte por el arte, que se enseña y se aprende y que luego revela la buena formación o el magisterio indiscutible del individuo que hace gala de su experiencia retórica con un discurso de este género.

La grandeza de Gorgias consiste en que apuntaló filosóficamente, con su antidogmatismo y su relativismo, los planteamientos básicos de la retórica como práctica que, al margen de la verdad metafísica y etérea y reproductora exacta de la naturaleza de las cosas, aspira a convencer mediante la palabra y considera acertado al discurso que lo logra y desacertado al que no lo consigue.

De paso, asentó también sobre base filosófica la esencia y objeto del enhechizador discurso poético, en todo comparable a ese mágico acto de habla que es el ensalmo de la hechicería o a esas pócimas o fármacos que remueven y trastocan los humores del alma.

Gorgias compuso, en esta línea, dos discursos, titulados uno *Encomio de Helena* y el otro *Defensa de Palamedes*. En ambos trata de temas conocidos por el mito y la literatura. Ambos son discursos didácticos y concebidos para demostrar una tesis atingente al arte de la retórica y, por tanto, nada tienen que ver con situaciones reales y concretas.

1. 2. 2. *Filosofía, retórica y poética*

El *Encomio de Helena* contiene el acta fundacional de la retórica y de la poética. Se empeña Gorgias –ficticiamente, claro está– en defender con este discurso la honra de Helena, que, a juzgar por la versión homérica, había quedado un tanto dañada. La heroína –como es sabido– había abandonado a su marido Menelao y acompañado a su seductor y amante Paris a Troya, por lo que se había convertido en la causa de esa famosa y funesta guerra aniquiladora de tantas vidas humanas de aqueos y troyanos.

Pero Gorgias nos va a enseñar en este discurso a manejar el argumento apagógico o de reducción al absurdo, demostrándonos que Helena no fue realmente culpable de tanta maldad y daño como se le atribuía. Helena hizo lo que hizo –arguye– o por

voluntad de los dioses y necesidad implacable del Hado, o por la fuerza de la ajena violencia incontenible e irrefragable, o por el enorme poder de la palabra, o por la fuerza irresistible del amor, pero en cualquiera de esos supuestos casos, ella personalmente no fue culpable.

El propósito de esta pseudoargumentación, que, según el propio Gorgias confiesa, fue para él no más que un juego, era el de hacer ver que la realidad tal cual es resulta inasible e inaprehensible y que en el lenguaje (el *lógos*), que es nuestro único asidero y apoyo al pensarla y al ponerla en conocimiento de los demás, al comunicarnos unos con otros, existe la posibilidad de reducir al absurdo las tesis aparentemente menos vulnerables y las más fácilmente admitidas como ciertas por la mayoría de los humanos, que son unos seres racionales muy proclives al error y muy fáciles de engañar.

En realidad, la culpabilidad de Helena es tan verdadera como falsa, pero poéticamente tratada por Homero fue objeto de deleite, y retóricamente tratada ahora por Gorgias es tan sólo un juego didáctico y de exhibición, porque, al fin y al cabo, hablando en prosa y en verso y con retórica y sin retórica, lo que no conseguimos nunca es aprehender la realidad tal cual es. Lo que tenemos tanto en prosa como en verso y atacando a Helena y defendiendo a Helena es discurso, palabra (*lógos*). Al principio y al final, la única realidad que nos queda entre las manos es discurso, palabra (*lógos*).

Pero decir discurso, palabra (*lógos*), no es decir poca cosa, porque –y aquí está el acta fundacional de la retórica– la palabra es un gran soberano que con un cuerpo pequeñísimo y sumamente insignificante lleva a cabo divinísimas obras (11, 8 Diels-Kranz).

La palabra no está hecha para filosofías sino para obrar, para deleitar y para persuadir. La palabra o el lenguaje, si se prefiere, es tan poco fiable para filosofar –pues tiende gustoso a reflejar lo mítico e inexistente– como fundamentalmente psicagógico, o sea, arrastrador de almas. La palabra es acción que mueve, conmueve, seduce, persuade y hace cambiar de opinión al prójimo.

Es decir, el lenguaje sirve sobre todo para persuadir, enhechizar, seducir, hacer cambiar de opinión a los demás y hasta arrastrar la voluntad de los oyentes.

Justamente por esta razón no se puede inculpar a Helena de su desliz, si Paris empleó a fondo con ella todo el inmenso y ena-

jenador poder seductor de la palabra que persuade y enhechiza.

Y así Gorgias pone las bases de la relación entre la retórica y la poética, pues sostiene que un discurso escrito con arte y pronunciado no de acuerdo con la verdad deleita y persuade a una inmensa masa de gente (11, 13 Diels-Kranz).

O sea, la palabra (el *lógos*) no sirve para reproducir la realidad ni para transmitírsela a los demás, pero sí para actuar sobre los individuos de una colectividad convenciéndolos y haciéndoles cambiar de opinión (discurso retórico) o enhechizándolos y drogándoles el alma como si realmente la palabra fuera un fármaco hechicero (discurso poético).

De la poesía señala Gorgias, como especialmente relevante frente a la prosa del discurso, el hecho de estar sometida a metro. A la poesía –dice– la considero y denomino discurso provisto de metro, es decir, sometido a una estructura silábica recurrente.

Igualmente alejada del discurso retórico y del poético está la verdad, entendida como la reproducción de la realidad, puesto que con las palabras o (dicho al modo moderno) con los signos de un texto se pueden construir mundos intermedios que reflejan no la realidad tal cual es (que nadie la conoce en su verdadera entidad ni la puede reconstruir ni transmitir cabalmente), sino la presunta realidad manipulada a nuestro gusto y a nuestra real gana con mejor o peor propósito o intención.

1. 2. 3. *Filosofía, retórica y verdad*

Al propósito de aclarar esta idea sirve el discurso titulado *Defensa de Palamedes*, asimismo un discurso ficticio puesto en boca del héroe Palamedes, cuya historia era sobradamente conocida por la literatura.

Palamedes tomó parte en la guerra de Troya en el bando de los griegos. En los preparativos de la expedición había desenmascarado a Odiseo (Ulises) cuando se fingía loco para no participar en ella. Y Odiseo se vengó de tan inoportuno y humillante desenmascaramiento acumulando pruebas falsas contra su odiado enemigo a partir de entonces.

Y así, las falsificadas pruebas de una carta que Odiseo obligó a escribir a un cautivo troyano, pero que pasaría como enviada por el rey troyano Príamo, en la que se aludía al héroe Palamedes en calidad de comprometido en una supuesta traición, y de una bol-

sa de oro que con la colaboración de un esclavo sobornado colocó el rey de Ítaca bien escondida en la tienda de la víctima de su rencor, le valieron al inocente héroe ser juzgado por los caudillos aqueos, condenado a muerte y lapidado.

En el discurso ficticio de Gorgias, Palamedes se defiende de tan adversas y amenazadoras circunstancias empleando el argumento de la probabilidad o la verosimilitud (*eikós*), porque es a lo máximo a que en tales casos los humanos podemos aspirar, ya que lo ocurrido –la verdad– una vez pasado ya no lo reconstruye nadie: ni aunque yo hubiera querido traicionar a los griegos –arguye– habría yo podido (pues ¿cómo me entrevisté con un contacto troyano para fraguar la traición sin mediación de intérprete y cómo recibí la bolsa de oro sin que en todos esos supuestos casos nadie me viera ni a mí ni a mis contactos troyanos en el campamento?) ni aunque hubiera podido habría yo querido (¿cuál habría sido mi móvil si con tal acción ni me es posible llegar a ser tirano de los griegos ni me apetece ser esclavo de los bárbaros ni necesito dinero ni la llevé a cabo para conseguir más honra ni seguridad, sino que, muy al contrario, la vida me hubiera resultado invivible si hubiera yo traicionado a los griegos?).

El infeliz e inocente Palamedes del discurso gorgiano se defiende valientemente proclamando su inocencia con el argumento de la probabilidad, invocando, en apoyo de su inocencia, los beneficios que en su vida anterior había dispensado a la entera humanidad (había inventado el alfabeto, que entre los griegos era además el sistema de notación numérica), y exhortando a sus jueces a que no consideren la apariencia más creíble que la verdad, sino a que, a falta de la comprobación de lo realmente ocurrido –la verdad–, se fíen de lo verosímil o racionalmente probable.

Más no podía hacer, porque los acontecimientos pasados no son retrotraíbles. Se pueden reproducir pero sólo de palabra, como todo lo demás, mediante el *lógos*. Al final, todo es *lógos*. A la postre siempre tenemos que juzgar y decidir y operar con el *lógos* sin contar para nada con la presunta realidad que mediante el lenguaje sólo se puede presentar como verosímil.

Con ello el infortunado héroe nos legó un espléndido discurso de defensa a través de lo probable o verosímil (*eikós*), independientemente de la verdad, del que se desprende la enseñanza –dado que Palamedes fue condenado a muerte, como muy bien sabían todos los griegos– de que ni la retórica ni la poética tienen

que estar sometidas a la verdad, sino, todo lo más, a lo verosímil.

Retórica y poética quedaron así hermanadas por su común alejamiento respecto de una pretenciosa filosofía capturadora de la verdad y por su capacidad de formar al individuo para hacerle brillar a la hora de hacer uso de la palabra para convencer a los jueces o aleccionar a los discípulos o enhechizar a una masa de innumerables oyentes enajenadamente pendientes de un discurso escrito con arte, pero pronunciado sin respeto a la verdad.

Y esto es así sencillamente porque la verdad es inasible, inaprehensible, y porque la verdad nada tiene que ver ni con el objeto de la poética, que busca el deleite hechizador, ni con el de la retórica, que aspira tan sólo a mostrar lo verosímil, no lo verdadero. Convencidas de que el lenguaje es más apto para lo psicológico (emocional y estético) que para lo lógico, la poética y la retórica hacen uso, sobre todo, de procedimientos enderezados al encandilamiento o a la persuasión más que a la convicción de los oyentes, de estrategias que hagan brotar en ellos los sentimientos y las sensaciones y estados de ánimo favorables a los intereses del poeta o del orador.

1. 2. 4. *Los discursos escritos y la retórica escolar*

Isócrates, discípulo de Gorgias, escribe ya y no pronuncia sus propios discursos. Hace suyas las palabras del maestro que pintaban la poesía coma prosa sometida a medida o metro y en consecuencia eleva la prosa a la más alta categoría estética haciéndola ocupar el alto pedestal propio hasta entonces de la poesía. Abre escuela en la que se enseña una retórica entendida como disciplina fundamental de la formación humanística y política. Y –detalle muy significativo– en vez de ir a las asambleas populares a defender a plena voz sus puntos de vista políticos, como hacía Demóstenes con encendida y apasionada elocuencia, escribe cartas al monarca macedonio Filipo, que se perfilaba como dueño de la situación política de Grecia tras su victoria en la batalla de Queronea el año 338 a. J. C., que supuso el hundimiento del mundo de la *pólis* (ciudad-estado) independiente y autónoma en general y el de Atenas en particular. El rétor tuvo la antipatriótica desfachatez de felicitar epistolarmente al vencedor de este encuentro.

El hecho de que el orador Isócrates abra escuela de retórica, pero él mismo no pronuncie discursos en las asambleas, y, en cam-

bio, escriba cartas a importantes personajes de la política de su tiempo como Filipo de Macedonia, significa que la *pólis* ha muerto y ha sido enterrada con su autonomía y con sus libertades y que comienza la época helenística, una época en la que la retórica, perdidas las prácticas de la libertad política, para las que era un arma muy poderosa, se refugia en la escuela, donde adquiere a partir de Isócrates un lugar preeminente en la formación o *paideía* del ciudadano o *polítes* que está pasando a ser ciudadano del mundo o *kosmopolítes*, o sea, un ciudadano de ninguna ciudad, es decir, un individuo, un *idiótes*.

La retórica helenística es esencialmente escolar porque ha dejado de ser política (de la *pólis*) para refugiarse entre los bancos y los libros de la escuela, lo que implica que es una retórica al servicio de sistemas de enseñanza detallados y cerrados y aprendida a base de abundantes ejercicios prácticos escolares y dirigida por muy claros objetivos educacionales.

Este rasgo fundamental de su carácter se trasluce en el hecho de que el autor de la *Retórica a Herennio*, un contemporáneo de Cicerón que vivió por tanto en el siglo I a. J. C., la conciba como disciplina que se gobierna –como la más alta filosofía– con recta inteligencia y definida moderación de ánimo (I, 1), y como un sistema cerrado de estilística (IV, 56 «todos los procedimientos para embellecer el estilo los hemos reunido esmeradamente») en el que están sólidamente establecidos los hechos más relevantes y las más útiles normas para componer discursos (IV, 8 «conque hay tres géneros ...en los que cabe todo discurso no incorrecto: a uno lo llamamos grave, al otro medio y al tercero simple»).

Por mor de este carácter escolar, las partes de la retórica pasaron de tres que eran (invención, disposición y elocución) a cinco, pues se le añadieron dos muy prácticas y escolares (la memorización y la ejecución del discurso) que en la anterior retórica, la retórica política instalada en una sociedad de cultura oral, se daban por sobreentendidas. Media siempre una gran diferencia entre lo espontáneo y lo aprendido.

1. 2. 5. *De la retórica a la filología, la literatura y la gramática*

Y –como era de esperar– esta retórica escolar y formativa, nacida en la misma época en la que surge la filología de los primeros filólogos de Europa, los filólogos alejandrinos, que se preocupa-

ron de la lengua y del estilo y de las técnicas literarias de los grandes modelos del pasado, entre los que, naturalmente, figuraban los oradores áticos de los siglos V y IV a. J. C., incluyó en su campo de estudio la poesía y determinados géneros literarios en prosa como la historia y la epistolografía. La retórica es el arte cumbre del *lógos* del que se puede estudiar la manera de emplearlo correctamente (gramática) o persuasiva y enhechizadoramente (retórica y poética subsumida en la retórica, puesto que a partir de Gorgias la poesía no es más que discurso sometido a metro o medida y la oratoria a partir de Isócrates es fundamentamente epidíctica o de aparato, o sea, tan enhechizadora como la poesía).

Y ya el colmo del carácter escolar de la retórica helenística es la doctrina de la imitación (*mímesis*) que en su enseñanza se impuso. El autor de la *Retórica a Herennio* protesta enérgicamente de que los autores griegos de manuales de retórica citen siempre, a título de ejemplo, frases en prosa o verso de los autores literarios consagrados, como si ellos mismos no pudiesen inventarlos (IV, 1).

La retórica helenística vivía, pues, en la escuela y por eso se volvió escolar, excesivamente escolar, con todos los defectos que lo excesivamente escolar comporta. La retórica clásica, la retórica política, en cambio, vivía en el ágora, al aire libre, en medio de un ambiente muy respirable de libertad de palabra, nada comparable a la poco sana lobreguez del aula, en la que los actos de la retórica viva del pasado ahora se teatralizaban.

1. 2. 6. *Retórica y educación*

El pobre niño griego en época helenística, a partir de los siete años se levantaba muy temprano de la cama y, aríbalo de aceite y esponja en mano (para utilizarlos en la clase de gimnasia en la palestra), comenzaba el ciclo duro de su instrucción.

Sus citas concertadas eran la del «gramatista», que le enseñaba las letras y los números y a leer y a escribir y la aritmética básica (no olvidemos que el sistema numérico de los griegos era alfabético); la del «pedotriba», que se encargaba de su formación o educación física con ejercicios en la palestra enderezados fundamentalmente al deporte de la lucha libre; y la del «citarista», que se ocupaba de su instrucción musical.

Cuando ya sabía leer y escribir y las operaciones aritméticas elementales, pasaba a ponerse bajo la tutela del «gramático», que

le enseñaba los rudimentos de la lengua y la literatura griegas. Y después de este curso en el que se estudiaban los textos literarios filológicamente, es decir, considerándolos en sus tres dimensiones, la gramatical, la literaria y la histórica, el joven en que se había convertido ya el pobrecito niño madrugador de antaño se confiaba a la sabiduría del «rétor», que en sus lecciones partía del análisis gramatical para llegar al estudio de las figuras y que imponía como tareas prácticas a sus discípulos la realización de composiciones de muy diversa temática (desde la narración de una anécdota con moraleja hasta el simulacro de un discurso en pro de la aprobación de una ley), entendidas como ejercitaciones previas (que así se llamaban, *progymnásmata*), y de declamaciones en plena aula sobre cuestiones generales o abstractas (*tesis* o *cuestiones* –en griego *théseis*, en latín *quaestiones*–) o asuntos particulares y concretos (*hipótesis* o *causas* –en griego *hypothéseis*, en latín *causae*–) que remedaban las de casos reales o, al menos, bien conocidos por la historia o la mitología, y propios de la oratoria judicial y de la deliberativa. Estas declamaciones eran llamadas por los romanos, respectivamente, *controversiae* y *suasoriae*.

1.3. QUINTILIANO, LA GRAMÁTICA Y LA RETÓRICA

En lo que hoy llamarían nuestros pedagogos la formación curricular del joven griego de época helenística y por tanto también romana, figuraban la gramática y la retórica, y, dentro de la primera, una parte técnica que se volcaba en la ortografía y el «helenismo», voz que en latín se traduce por «latinidad» (*latinitas*).

Desde que se hundiera la *pólis* o «ciudad-estado» como comunidad autónoma e independiente, el hecho de ser griego era fundamentalmente participar de la cultura griega, o sea –pues no hay cultura sin lengua– de la lengua griega. La cultura está depositada y sedimentada en la lengua.

Cometer faltas de lengua era, por consiguiente, un atentado a la cultura de los griegos, una quiebra producida en el uso del *lógos* o lenguaje, que se entendía como una entidad predominantemente social y exponente de una cultura, y a modo de piedra de toque que discriminaba al bárbaro o no griego, por tanto inculto, que al hablar «barbarizaba», del hombre griego o heleno, por tanto culto, que al hablar «helenizaba».

Y así se hablaba de un «barbarismo» cuando el fallo lingüístico

afectaba a la forma de una palabra, de una «acirologia» cuando se empleaba una voz con imprecisión o incorrección semántica, y de un «solecismo» cuando el yerro consistía en la alteración del exigible orden de los elementos gramaticales dentro de la frase.

El ideal que persigue la gramática es, pues, evitar los yerros entendidos como los modismos lingüísticos no aceptados ni aceptables por el uso común imperante y autoritativo y autorizado de esa entidad social y cultural que es el lenguaje, el *lógos*. La gramática, normativa también ella como arte que era, enseñaba a «helenizar» o –más tarde, en Roma– a «latinizar», a practicar, al hablar, el «helenismo» o la «latinidad», es decir, a acertar con las palabras griegas o latinas semánticamente precisas y morfológicamente correctas y funcionalmente bien colocadas en la frase griega o latina respectivamente.

El ideal de la dicción consiste en no cometer –ni en el nivel de la palabra ni en el de la frase– los siguientes yerros: añadir lo que no hace falta (yerro por adición o *adiectio*), detraer lo necesario (yerro por detracción o *detractio*), alterar o intercambiar elementos (yerros por alteración o *inmutatio*, y por intercambio o *transmutatio*, respectivamente).

La autoridad y el uso del lenguaje configuran el canon o la vara de medir la corrección de las palabras y de las frases.

1. 3. 1. *Dicción correcta y dicción eficaz*

El problema empezaba cuando el profesor de retórica tenía que admitir que una cosa era hablar correctamente y que eso era el objetivo de la gramática o arte de hablar correctamente (*ars recte loquendi*) y otra cosa distinta hablar bien en público, como es debido, con la eficacia que la ocasión exige, que era lo que enseñaba la retórica o arte de hablar bien ante un auditorio (*ars bene dicendi*), o sea, de manera apropiada, eficaz y hasta ventajosa.

Y el problema se planteaba porque, por decirlo pronto, los vicios de la gramática podían convertirse nada menos que en virtudes de la retórica, las incorrecciones de la una podían llegar a ser las excelencias de la otra, dado que lo correcto es un tanto exangüe y anodino, mientras que el discurso retórico es por naturaleza marchoso y ágil, pues necesita mover, llamar la atención, despertar la admiración, y asimismo el poema es de natural sacudidor y conmocionador, toda vez que aspira a provocar el embele-

so y enhechizamiento del oyente o lector que lo disfrute. Y esos fines no se logran con la lengua de todos los días por correcta que sea.

1. 3. 2. *La lengua en acción*

La mejor comparación que yo conozco entre la lengua correcta de todos los días, inobjetable y sancionada por el uso, que es el objeto de la gramática (*ars emendate loquendi*), y la lengua garbosa y ágil y desenvuelta y viva y nada envarada, empleada por los oradores y los poetas para hacer mella en sus auditorios, que es la que interesa a la retórica (*ars bene dicendi*), la he leído en Quintiliano.

Dice el ilustre calagurritano que la diferencia entre la una y la otra es semejante a la que se percibe entre el cuerpo humano en reposo y el cuerpo humano en movimiento.

La figura humana inmóvil, con el rostro de frente, los pies juntos y los brazos caídos a lo largo del cuerpo rígido es una tristeza en comparación con la alegre fiesta de esa misma figura en movimiento, que reproduce acción y pasión gracias a las innumerables posibilidades del movimiento de las manos y los muchísimos gestos y hasta visajes que puede adoptar el rostro (II, 13, 9).

Así que la retórica, que incluía en su objeto a la propia poesía, además de la historiografía y la epistolografía, recomienda e incluso impone y exige, en cuanto arte normativa del discurso eficaz y por tanto capaz de deleitar, aunque en menor grado que el poético, la labor de dotarlo de movimiento o marcha o garbo a base de modificar moderadamente el uso lingüístico común y desviarse con prudencia del empleo de las voces y construcciones gramaticales autorizadas y de curso legal, pero muy comunes y acostumbradas, por muy gramaticalmente, correctamente, que se las profiera.

1. 4. GRAMÁTICA FRENTE A RETÓRICA Y POÉTICA: LENGUAJE ESTÁNDAR FRENTE A LENGUAJE RETÓRICO Y POÉTICO

La exigencia de operar con lenguaje apartado del uso común para confeccionar un discurso persuasivo y atractivo, un discurso retórico y un discurso poético, remonta a Aristóteles, concretamente al concepto de «extranjerismo» como requisito indispen-

sable del discurso que pretenda persuadir, impresionar o cautivar a su oyente o lector.

En un pasaje de la *Retórica* (1404 b 36), en efecto, Aristóteles establece los tres requisitos del lenguaje del buen discurso retórico, del discurso retórico eficaz. Ha de ser, en primer lugar, como extranjero (*xenikón*), pero –segundo requisito– de forma que esa cualidad de «extranjerismo» o extranjería o extrañamiento pase desapercibida, y, por último, bajo ningún concepto dejará de ser claro.

La claridad es, desde luego, la cualidad esencial de toda dicción, pues, si no se habla claro, no tiene sentido el hablar ni existirá, por consiguiente, el discurso eficaz.

Ahora bien, en el discurso retórico hay que transmitir contenidos claros pero de manera que con la forma en que se transmitan provoquen admiración y en consecuencia produzcan placer en el oyente. Y eso se logra fundamentalmente empleando en la dicción todo lo que se aparta del uso corriente (*Poética* 1458 a 22).

Resulta así una dicción como extranjerizada (*xenikón*), porque se sale de lo corriente y lo ordinario, de lo imperante y autorizado por el uso de esa entidad social y cultural que es el *lógos*, porque se aparta de los recursos usuales de la dicción, por lo que adquiere una apariencia más venerable e impresionante y, en consecuencia, placentera.

1. 4. 1. *El deleite del lenguaje desacostumbrado*

Esa dicción que no parece la habitual del lugar llama la atención y provoca el asombro, como lo produce el extranjero que por primera vez se pasea por el Ágora entre los paseantes habituales y ya requetevistos y bien conocidos entre sí. Se admira lo que está lejos (*Retórica* 1404 b 10) y no lo que uno tiene siempre al lado, por lo que es preciso hacer un punto extraña la lengua para que los oyentes, presos de admiración, disfruten de ella.

La admiración produce placer, lo que debe ser aprovechado por un orador inteligente y avezado en arte retórica, porque si emplea en cada momento la dicción provocadora de asombro, placentera y apropiada a su argumento, en virtud de un silogismo bastante imperfecto pero muy común entre los mortales, los jueces considerarán que una forma admirable y deleitosa de dicción

encierra infaliblemente una argumentación asimismo irreprochable y merecedora de aprobación (*Retórica* 1408 a 20).

La dicción o estilo es, ciertamente, muy importante para que el discurso parezca tener determinada entidad (*Retórica* 1403 b 17). Y, además, es justamente en este campo de la dicción o estilo donde la poética y la retórica, que se ocupan de objetos que tienen propósitos distintos, terminan por encontrarse. Recordemos que en la enseñanza de la retórica a partir de Isócrates y Aristóteles y ya en época helenística la poesía estaba asociada al estudio del discurso retórico y desde el punto de vista del estilo se diferenciaba de éste tan sólo gradualmente.

El poeta, que es como un hechicero o encantador que con la palabra produce especiales efectos anímicos en sus oyentes, debe emplearse a fondo con la dicción extranjerizante y placentera, mientras que el orador, que, por el contrario, ha de contentarse con argumentar sobre lo verosímil valiéndose de una dicción atractiva, emotiva, elegante y deleitosa, debe ser más circunspecto y mesurado en el uso que haga de ella.

El grado de «extranjerismo» o extranjería o extrañamiento que la dicción requiere varía considerablemente, en efecto, según se trate de la dicción poética o de la retórica. El poeta tiene, desde luego, las manos más libres que el orador para extranjerizar su dicción.

De hecho, el magistral y modélico poeta Homero, cuyos poemas se estudiaban en la escuela, empleaba, literalmente, palabras extranjeras que exigían explicación porque no eran usuales ni en el jónico-ático clásico de los siglos V y IV a. J. C. ni en la lengua común de los griegos (la *koiné* o griego helenístico), sino, por ejemplo, en dialecto chipriota (*Poética* 1457 b 5).

El poeta tiene mayor libertad que el orador al hacer uso de la dicción extranjerizante porque el poeta aspira a producir en su auditorio o sus lectores el placer resultante de la imitación (*Poética* 1448 b 6) y del instinto natural del hombre, que es un ser vivo que se goza en la recurrencia y en la proporcionalidad del ritmo y la armonía que son propios de ella (*Poética* 1448 b 20).

De modo que el poeta puede y hasta debe extranjerizar la lengua corriente y correcta y gramatical –la que enseñaba el gramático– a base de adiciones, detracciones, alteraciones e intercambios, o sea, puede y hasta debe emplear palabras alargadas y acortadas y modificadas (*Poética* 1457 b 35) y hasta intercambiadas (como lo son las metáforas en la concepción poética de Aristóteles).

El orador, en cambio, decidido a persuadir argumentando sobre la verosimilitud con comedido encanto y sin extralimitarse en la dosis de los efectos especiales de deleite ofrecidos, en ningún momento de su discurso debe dejar muy a la vista el arte que emplea en su dicción, lo que ocurriría si emplease todos los recursos que le están permitidos al poeta. Ello daría lugar a que sus oyentes y los jueces advirtieran acertadamente la presencia de cierto grado de artificiosidad en los argumentos esgrimidos, que perderían de este modo la apariencia de espontaneidad que, combinada con la impresión de sinceridad y absoluta carencia de doblez propias del atractivo carácter del orador ideal, tal como éste debe dejarlo entrever en su alocución, tan importantes resultan para el éxito de un discurso retórico. El orador, consiguientemente, no puede pasarse por sobredosis en la extranjerización de la dicción.

1. 4. 2. *El fingimiento retórico y el moderado uso de los recursos estilísticos*

El orador no debe dar la impresión de pronunciar un discurso artificioso y fraguado en una maquinación, sino natural, espontáneo y poco estudiado (*Retórica* 1404 b 18). Ha de abstenerse, pues, del empleo de artificios netamente poéticos.

Y es que, además, la recurrencia de ingredientes propios de la poesía, como el metro, distraería al auditorio y lo haría estar pendiente de la esperada reiteración de secuencias métricas (*Retórica* 1408 b 21).

El orador debe, pues, hacer uso de los recursos que extranjerizan y hacen agradable la dicción, pero en pequeñas, bien medidas y disimuladas dosis, para que no produzcan el efecto contrario al que en principio se los destina. Pues estos instrumentos persuasivos del orador deben deleitar a los oyentes-jueces y no, por el contrario, ponerlos en guardia a la espera de un inmediato sofisma alambicado o una engañosa estrategia discursiva.

Aun así, hay diferentes licencias de extranjerización, según los distintos géneros de oratoria. Por ejemplo, el orador de un discurso epidíctico o de aparato, cuyo oyente-juez es un espectador de su discurso que va a juzgar sobre la elocuencia y las buenas prendas del ejecutante (*Retórica* 1358 b 6), tiene más opción a decorar sus palabras con admirables y gustosos extranjerismos

que sus colegas que pronuncien discursos de cualquiera de los otros géneros (*Retórica* 1414 a 18). Y, en general, el orador de discursos asamblearios tiene las manos más libres para extranjerizar que quien tiene que convencer a un número menor de jueces, pues cuanta más gente contemple un espectáculo, más desde lejos hay que hacer la escenificación (*Retórica* 1414 a 8).

En cualquier caso, lo que está claro es que no se puede lograr gran cosa empleando lengua correcta gramaticalmente pero no aderezada con los atavíos que nos la extranjericen un poco y nos la pongan marchosa, placentera y digna de admiración por el hecho de estar apartada de la lengua correctamente empleada a gusto del gramático y según el uso imperante y común.

La poesía puede emplear ornamentos extranjerizantes y gramaticalmente poco recomendables en mayor medida que el discurso retórico, pero tanto en la poética como en la retórica clásicas es cosa clara que si la dicción –en mayor o menor grado– no llama la atención, si no causa extrañeza ni se sale de lo corriente y usual ni provoca asombro ni produce el placer derivado de lo admirable que nos encandila y hasta entusiasma, sino que pasa desapercibida, por más que esté suficientemente pertrechada de su mediocre exactitud y su estéril corrección funcionales, no es tenida por apta ni para enajenar placenteramente ni persuadir a nadie, aunque sí será, tal vez, un buen vehículo comunicativo para explicar geometría, si bien no tan pedagógicamente como sería de desear (*Retórica* 1404 a 8).

En otras palabras: la corrección y la exactitud sirven y son fundamentalmente requeridas para obtener una comunicación correcta y nada más.

Ahora bien, si lo que se pretende es enhechizar al oyente o persuadirle, hay que añadir a la ineludible claridad que facilite la comprensión del mensaje que se emite, una cualidad propia del lenguaje en acción o del lenguaje con el que se pretende obtener algo: el extrañamiento o la extranjerización entendida como desvío del uso normal.

1. 4. 3. *La singularidad del lenguaje eficaz*

Si se procura que el lenguaje empleado sea efectivo, éste ha de ser un tanto singular para que como tal sea percibido por el oyente. Debe, en efecto, llamar la atención del que lo escucha, para

que éste, gustosamente admirado, no lo considere banal ni comparable al lenguaje de todos los días, sino extraño, y, de este modo, a la agradable sorpresa que de improviso experimenta le siga en su ánimo un decidido deseo de detenerse en la percepción de su grata extrañeza, bien para gozarla a fondo, sin distinción de forma y contenido, o bien para disfrutarla equiparándola en virtud o excelencia a la argumentación que entre sus admirables y deleitosas galanuras encierra.

De toda esta especulación aristotélica queremos destacar tres puntos importantes: en primer lugar, el estilo se concibe como una extranjerización del lenguaje consistente en su apartamiento del aspecto que muestra a lo largo de su uso normal, en lo que –como veremos– coincide el Estagirita con más de una poética moderna. En segundo término, la proporción de extranjerización requerida para alcanzar el estilo apropiado varía según se trate de confeccionar un poema o un discurso retórico, porque un poema y un discurso retórico aspiran a diferentes funciones u objetivos, punto de vista que –no tardaremos en verlo– adopta también la pragmática literaria moderna. Y, por último, el diferente grado de extranjerización del discurso retórico depende del oyente al que el orador se dirija, consideración que de muy buen grado acogería –pronto lo hemos de ver– la poética de la recepción.

II
LA TEORÍA LITERARIA MODERNA

2. 1. Las poéticas del desvío

La palabra clave con la que Aristóteles explica su concepto de «extranjerismo» o *xenismós*, opuesto al de «helenismo» o griego correcto y puro (*Retórica* 1407 a 19), es el verbo *exallássein*, que significa, en los sintagmas en los que aparece, «alterar» –sacándolas de sus casillas– las palabras y las frases comunes (*Retórica* 1406 a 15) o la lengua coloquial corriente y usual que utilizamos cuando hablamos de individuo a individuo (*Poética* 1458 a 21).

Pues bien, en los tiempos modernos se dan tres poéticas que, para explicar el lenguaje poético o literario, se basan en la alteración o desvío o apartamiento (*écart*) del lenguaje, conseguido mediante particularidades idiomáticas o por obra de la extranjerización o *Verfremdung* de la lengua o a través de un determinado grado de agramaticalidad al que se somete al discurso para convertirlo en literario. En todo caso, en las tres poéticas se entiende que el lenguaje literario es resultado de una desviación.

Estas poéticas son: la estilística idealista, la poética estructuralista y la estilística generativa.

2. 1. 1. *La estilística idealista*

Para la estilística idealista las desviaciones o particularidades idiomáticas corresponden a particularidades psíquicas u originalidades espirituales, porque la lengua literaria transmite intuiciones individuales y contenidos anímicos individualizados.

Siguiendo fielmente el rumbo marcado por la *Estética* de Benedetto Croce, los afiliados a la estilística idealista identifican expresión e intuición, hombre hablante con hombre poético (*homo loquens* con *homo poeticus*), expresión y arte, lingüística y estética.

Así, según el filólogo Karl Vossler, la lengua de un pueblo no se puede separar de su cultura ni de los hablantes que con ella se expresan y para Amado Alonso la lengua de la obra literaria es un verdadero puente objetivo que une el espíritu subjetivo del autor con el del lector y, en la opinión de Leo Spitzer, bajo las expresiones lingüísticas que se apartan del uso general y se nos ofrecen en la lectura de una obra literaria como desviaciones o rasgos estilísticos de un escritor se encuentra una común raíz espiritual, psicológica, que es comparable al étimo de varias formaciones lingüísticas emparentadas.

El desvío idiomático tiene, pues, una etimología espiritual común de raíz psicológica, que se descubre a partir de una intuición globalizadora, punto de partida del principio o método denominado por el propio Spitzer «círculo filológico»: primero, observación del detalle; luego, examen del conjunto, de nuevo otra vez vuelta a escudriñar el detalle, y todo ello en virtud del axioma propio del filólogo –tan platónico y aristotélico ya– según el cual en la obra literaria o poética los detalles no son de ningún modo agregaciones casuales de material disperso sino componentes de un todo orgánico que pueden observarse microscópicamente para descubrir tras ellos un *microcosmos* o pequeño mundo ordenado.

Bien es verdad –hay que decirlo todo–, que para el buen desarrollo de semejante método se requiere que medie una simpatía o sintonía especial entre el analista y el espíritu de la obra que analiza, requisito que delata ya de antemano la elevada dosis de subjetivismo y apriorismo puros y duros tanto del método como de la teoría.

2. 1. 2. *La poética estructuralista*

En la poética estructuralista el desvío es resultado del apartamiento del lenguaje poético respecto de un teórico grado cero de la poeticidad que podría concretizarse y hacerse realidad espléndidamente en la prosa científica.

En efecto, se puede siempre traducir un texto científico de una lengua a otra sin mayores problemas, porque la expresión no afecta ni modifica para nada el contenido («el agua hierve a cien grados centígrados», «temperatura de ebullición del agua: cien grados centígrados»), pero en cuanto aparece el lenguaje poético

o literario las cosas cambian porque nos topamos de inmediato con el estilo, que es la forma del contenido –importantísimo y esencial factor– del lenguaje poético.

Frente al grado cero de la poeticidad, propio de la prosa del lenguaje corriente, y, más aún, del lenguaje científico o de los sabios, que está absolutamente desprovista de recurrencias y en cambio llena a rebosar de pausas semánticas que coinciden sencillamente con pausas fónicas, y se nos revela repleta de signos lingüísticos cuyos significantes están asociados a sus significados de forma totalmente arbitraria, y se halla además tenazmente sometida a esquemas lógicos de predicación y estrictas leyes reguladoras de la coordinación sintáctica, frente a esta prosa de poeticidad cero se instala el lenguaje poético, que es justamente la antiprosa y todo él por entero una auténtica y cabal infracción, en la que toda recurrencia fonética, morfológica, sintáctica y semántica ajenas plenamente a la normalidad lingüística tienen su connatural y más apropiado asiento.

De la poesía o del poema en prosa o del lenguaje literario en general, por tanto, en virtud de esta explicación, poco sabemos o no sabemos lo que es, pero pretendemos saber lo que no es. Así se escribe la historia: definimos lo que no logramos definir.

La poesía no es lenguaje normal y corriente, sino lenguaje desviado; es lenguaje, pero lenguaje desviado de la norma, porque el poeta habla lenguaje anormal, lenguaje marcado por una doble anormalidad: la personal o dependiente de la idiosincrasia del propio poeta (Buffon decía: «el estilo es el hombre») y la genérica, o sea, el conjunto de rasgos de desvío comunes a todo lenguaje poético.

Es chocante definir un uso del lenguaje como anormal (cuando todo lo que es algo lo es normalmente) partiendo de una normalidad que está muy lejos de ser real y palpable y no un mero ente de ficción.

Lo asombroso del caso es que definimos como anormal la lengua poética, empleando como punto de referencia lo único anormal que existe lingüísticamente hablando, que es esa lengua aséptica e inmóvil, que no es de este mundo.

Pero si se acepta esta teoría de los grados de alejamiento respecto del grado cero de la poeticidad, cómoda y fácilmente nos convertiremos en medidores de la densidad poética de un texto redactado en lenguaje presuntamente anormal. Sometiendo la estilística o ciencia de las desviaciones lingüísticas a la estadística o ciencia de las desviaciones en general, obtendremos sin grandes esfuerzos la medi-

da o «grado de poeticidad» de cada poema concreto. Entre la poesía en verso, los poemas en prosa y la prosa artística mediarán unos cuantos grados de poeticidad medida por la frecuencia de su respectiva desviación de la prosa normal y corriente o la prosa aséptica propia de la lengua de la ciencia, tan difícil de fijar con precisión y en forma puntual, concebidas como grado cero de la poeticidad.

Estadísticamente, las formas y combinaciones más frecuentes en una comunidad lingüística configuran la prosa o el uso normal y corriente de la lengua. Recordemos que Monsieur Jourdain preguntó a su profesor de filosofía: «Et comme on parle, qu'estce donc que cela?» y su profesor, muy sabiamente, le respondió: «De la prose».

Ahora bien, no pedimos de comer en un restaurante con un soneto, sino con prosa, pero también con la prosa hablamos científicamente de la poesía, que es lo contrario de la prosa empleada en la lengua de todos los días y de la prosa científica.

Tampoco se nos ocurre, en condiciones normales, pronunciar en verso un discurso judicial para defender a un acusado, aunque tampoco valen ni son propias ante los tribunales la prosa del habla conversacional ni la especializada jerga característica de las ciencias de la naturaleza, de ámbito y auditorio siempre muy reducidos.

La prosa científica, que es el grado cero de la poeticidad y su polo negativo, o sea, el de la desviación mínima, se convierte en metalenguaje de la lengua poética, que es el polo positivo de la escala, o sea, el polo de máxima desviación. Luego con la prosa científica, ejemplar lingüístico del mínimo desvío, se hacen cosas o actos distintos de los que se llevan a cabo con el lenguaje de la poesía, ejemplar lingüístico del máximo desvío. Ello significa que las hablas en que se realiza el lenguaje son todas sumamente normales y ninguna de ella es más normal que las otras, aunque empleemos la locución de «habla normal y corriente» para referirnos a la prosa que inadvertidamente hablaba Monsieur Jourdain y a nuestro modo de hablar conversacional de todos los días, que, por cierto, no está exento de tropos ni figuras.

La clave de la distinta densidad de los llamados desvíos por la poética estructuralista está en el acto de habla en el que ha surgido el texto que los contiene.

Un estomatólogo manipulando los dientes y labios de una paciente, no debe referirse a ellos llamándolos «perlas» y «corales», aunque estas metáforas no nos sorprendan en absoluto al encontrarlas en nuestra mejor poesía.

En este abanico de posibilidades de hacer cosas distintas o realizar actos diferentes con las diferentes especies del lenguaje, radica, efectivamente, el *quid* de la cuestión del discurso retórico, que es un acto de habla retórico (para persuadir), y el del discurso poético, que es un acto de habla poético (para enhechizar) y el del chiste, que es un acto de habla jocoso (para hacer reír).

No es, pues, en el grado de desvío de los textos donde radica la esencia de cada uno de ellos, sino que sus diferentes medidas de apartamiento son el resultado de sus respectivas funciones y contextos en cuanto actos de habla que son.

El desvío no puede ser la esencia de la poesía, porque desvíos fónicos contrastivos como el metro y desvíos fónicos distintivos como la rima y desvíos semánticos predicativos como la metáfora y desvíos semánticos determinativos como el epíteto, todos esos desvíos se dan en aquellas elocuciones con las que el hablante (en quien de verdad reside y se hace acto y realidad la facultad del lenguaje) quiere que la lengua se haga notar, bien para hacer derroche de expresividad que afecte al oyente (otro elemento real e indispensable del acto de habla, al igual que el hablante y el contexto), bien para influir fuertemente en él con el fin nada disimulado de conseguir –por ejemplo– los pingües beneficios derivados de la buena publicidad de un producto. Pero de todo esto trataremos al llegar a la pragmática.

2. 1. 3. *La estilística generativa*

Tampoco se puede reducir el estilo, una vez más entendido como desviación, a algunos de entre los diferentes grados posibles de agramaticalidad o vulneración de las reglas restrictivas o de las categorías léxicas o de la estricta subcategorización.

Así se pensaba y operaba, sin embargo, dentro del generativismo, dando lugar a lo que vendría a ser la *estilística generativa.*

Partiendo del craso error de la gramática transformativa consistente en considerar que en las rituales transformaciones que sus gramáticos llevaban a cabo no se producía modificación alguna de significado (*transformations do generally leave it* (sc. *cognitive content*) *unaltered*) y que decir *John loves Mary* era exactamente la misma cosa que decir *Mary is loved by John*, el estilo vendría a ser la manera de decir una misma cosa de otro modo (*to say it another way*).

Y así, claro está, atrapar el estilo de cualquier autor literario

resultaba ser lo más sencillo del mundo: en primer lugar, se descomponía limpiamente un texto en sus siempre posibles y fácilmente generables frases nucleares o sus ristras (*strings*) de frases nucleares subyacentes (*underlying kernel sentences*), o sea, establecidas en la estructura profunda como componentes constantes de todo texto; y luego ya, las alternativas transformacionales (*transformational alternatives*) de esas frases en la estructura superficial, que se consideraban pura y simplemente frases derivadas de esas originarias y primitivas frases nucleares en que todo texto se podía descomponer, configuraban el peculiar estilo de dicho texto. Así de fácil.

2. 2. La escuela de Praga, Jakobson y la función poética

Los formalistas rusos y sus seguidores de la escuela de Praga se preguntaron en qué consistía la *literariedad* o *poeticidad* de un texto, ante la imposibilidad metafísica y moral de seguir definiendo la poesía, al viejo estilo, como un pensamiento con imágenes.

Y en la respuesta a esta pregunta coincide Sklovski con Aristóteles al poner en el extrañamiento o *Verfremdung* (concepto comparable al del extranjerismo o *xenismós* del que hablaba el Estagirita) la clave de ese proceso de desautomatización del lenguaje que se percibe tras el lenguaje poético.

A fuerza de usar el lenguaje, nos pasa, como a los que habitan al borde del mar y por ello no perciben el ritmo de las olas, que nos acostumbramos a no sentir las palabras en su especificidad y su singularidad, sino a percibirlas únicamente en cuanto símbolos funcionales. Para hacerlas notar no hay más remedio que elegirlas y combinarlas de manera artificial para que su presencia llame la atención y se grabe con fuerza en nuestros sentidos de la percepción y así la estructura global que configuran se haga más duradera, inolvidable, sorprendente, añorada, esperable y marcada.

2. 2. 1. *Recurrencia, lenguaje poético y discurso retórico*

La *función poética*, tal como nos la presenta Jakobson, hace que un enunciado enfoque la propia expresión en que aparece lucida y galanamente envuelto (*énoncé visant l'expression*), que ponga bien a la vista mediante el enfoque (*Einstellung*) su propia forma.

En virtud de la función poética, el lenguaje aparece enfocado en el mensaje poético mediante la adopción de una forma esencial, palpable y notoriamente recurrente, de manera que lo ya una vez emitido (fonema, acento, sufijo, sintagma, oración, significado, tropo, etc.) reaparezca indefectiblemente en la secuencia para que no se nos escape.

Ya Aristóteles había notado que la poesía era sustancialmente recurrente y así lo dejó escrito en la *Retórica* (1404 b 37) cuando nos enseñó aquello tan bonito de que a un sofista le son útiles sobre todo las homonimias para mejor engañarnos a los infelices mortales con sus sofismas consistentes en emplear palabras que tienen la misma forma pero diferente significado, mientras que al poeta le resultan útiles las sinonimias.

La sinonimia es la cualidad de las palabras que tienen el mismo significado, palabras que el poeta despliega en su mensaje y sustituye en las metáforas con su extraordinaria perspicacia analógica (*Poética* 1459 a 6), no con la intención de engañarnos como el sofista, sino de deleitarnos con la recurrencia semántica al igual que nos deleita con la recurrencia métrica, que tampoco se le escapaba al Estagirita (*Retórica* 1408 b 23).

Efectivamente, refiriéndose a las ideales excelencias estilísticas del discurso retórico, que en modo alguno deberán coincidir con las de la poesía, Aristóteles (*Retórica* 1408 b 21) establece que aquel no debe ser ni métrico (como el lenguaje de la poesía) ni tampoco arrítmico o absolutamente carente de ritmo, ya que el ritmo (adaptación de elementos del lenguaje a intervalos regulares de tiempo) sí que se adapta bien al discurso retórico en prosa, porque sirve para delimitar el mensaje, para dar la impresión al oyente de que hay proporción en lo que escucha y que no es ilimitado (*Retórica* 1408 b 26), mientras que el metro aplicado al discurso oratorio le infligiría serio y grave daño.

Ciertamente –argumenta el Estagirita– ese punto máximo o elevadísimo grado de la recurrencia que es el metro (repetición de secuencias métricas iguales o equivalentes a distancias iguales) no es aconsejable en el discurso retórico por dos razones: primeramente, porque produce impresión de artificiosidad, lo que afectaría inmediatamente para mal a la estrategia argumentativa del discurso (*Retórica* 1408 b 22); y en segundo lugar, porque el metro, que es el no va más o por lo menos un altísimo grado de la recurrencia por lo perceptible de los repetidos esquemas de sílabas breves y largas combinadas en que consiste, distrae, porque

quien lo escucha está esperando una y otra vez la aparición de la misma secuencia ya varias veces aparecida y percibida y por consiguiente consabida (*Retórica* 1408 b 23).

Ocurriría –sigue explicando el Estagirita– como sucede con los niños, que, conocedores de la fórmula del ritual que convierte al esclavo en liberto (heraldo: «¿A quién eliges como patrono?», liberto: «A Cleón»), se anticipan a la respuesta con la que el interesado debe contestar al heraldo cuando le pregunta y son ellos mismos en vez de él los que intervienen soltando la consabida y ritualizada y siempre empleada réplica (*Retórica* 1408 b 24).

Lo más interesante de Aristóteles frente a Jakobson es que al tratar de la reiteración propia del lenguaje poético se refiere a hechos de habla, mientras que Jakobson remite a una función de un ente que no deja huellas en el magnetófono. La recurrencia –creo yo– se explica mejor como recurso de determinados actos de habla, poéticos o no, que condecorando al lenguaje con una función que desde luego tiene (la por él llamada «función poética») pero que no es específicamente poética sino que surte sus efectos en determinados actos de habla.

2. 2. 2. *La selección y la combinación en la poesía y en el discurso retórico*

La recurrencia, según Jakobson, se logra en poesía porque el poeta traslada al sintagma las equivalencias que previamente ha descubierto bien establecidas en el momento de la invención, o dicho de otro modo, porque el poeta, mediante la función poética, traslada el principio de la equivalencia desde el eje paradigmático o de la selección, en el que se establece, al eje sintagmático, o de la combinación, en el que se despliega.

El perspicaz poeta aristotélico ve, con su talento casi filosófico (*Retórica* 1412 a 11), las semejanzas que existen entre cosas aparentemente o a primera vista muy distantes entre sí, que él, sin embargo, gracias a sus especiales dotes, unifica (*Poética* 1458 a 26) y traslada luego a la expresión, bien en el símil (*Retórica* 1406 b 20), por el que, por ejemplo, «*así* un héroe homérico ataca valiente y fuerte a sus enemigos *como* un león (*sc.* valiente y fuerte ataca) a las ovejas» o bien al forjar ese maravilloso enigma o adivinanza fácil de resolver a la que se puede comparar la expresión metafórica, como, por ejemplo, «el *crepúsculo* de la vida», o

sea, la *vejez*, porque «*crepúsculo* es a *día* como *vejez* es a *vida*» (*Retórica* 1405 b 4 y *Poética* 1457 b 22).

Se trata, pues, al poetizar, de seleccionar semejanzas en el muestrario vertical del paradigma (que van desde el fonema y elementos suprasegmentales al semantema) y de desplegarlas una junto a la otra en el nivel horizontal del sintagma.

Tampoco este procedimiento de la selección-composición poética le era ajeno al sabio Aristóteles, porque hablando en la *Retórica* de palabras poéticas y elocución poética, dentro de un capítulo de cariz bastante normativo cuya sustancia es que el buen orador debe hacer gala de una prosa inusualmente elegante y algo extranjera –como elegante y algo extranjero es el lenguaje poético–, pero procurando que no se le note la estrategia, añade que eso se logra si el poeta o el orador operan con disimulo en el momento de «*componer eligiendo*» (*Retórica* 1404 b 24).

Y a continuación (*Retórica* 1404 b 25), para ilustrar su pensamiento, pone como ejemplo a Eurípides, que de los tres poetas trágicos fue el primero que empleó una técnica de composición, que sirvió luego de muestra a otros, consistente en poetizar no a base de trasladar sin más a la dimensión elocutiva, al nivel sintagmático del verso, las palabras poéticas previamente elegidas, sino precisamente eligiendo palabras comunes de la lengua conversacional para luego combinarlas sabiamente al poético modo en una secuencia cargada de la inevitable recurrencia propia del verso.

De esta manera, la poesía y la estrategia poética se disimulan mucho más y mejor mediante una moderada selección (*eklogé*, «selection») previa, a base de buscar semejanzas y contigüidades entre palabras sencillas y poco poéticas o no esencialmente poéticas en sí mismas, que con la combinación (*synthesis*, «combination»), de cuyo resultado en la dimensión horizontal salta a la vista la esencial recurrencia poética en todos los niveles. Eurípides fue el más retórico de los tres dramaturgos atenienses del siglo V a. J. C., porque fue un gran poeta que supo disimular su arte. Se esmeró en evitar la «selección» de poetismos y en lograr una «combinación» poética de las palabras sencillas seleccionadas.

El buen orador, asimismo, debe pronunciar discursos elegantes y como extranjeros y que, por consiguiente, deleiten, desechando, empero, la elección de recurrentes y altisonantes palabras y locuciones poéticas que, como, por ejemplo, los afectados epítetos y sintagmas que eran propios de la alambicada poesía

ditirámbica, desprendan aun de lejos un indisimulable aroma poético (*Retórica* 1407 b 31), y concentrándose, en cambio, más bien en la composición, donde, combinando poéticamente palabras sencillas, puede enmascarar más fácilmente el artificio.

Digamos, finalmente, que la *eklogé* y la *synthesis* de la retórica clásica son los antecedentes de la «selection» y la «combination» jakobsonianas.

2. 3. La retórica antigua y la pragmática literaria

La pragmática literaria es heredera de la pragmática lingüística, que concibe al emisor de un mensaje generando un texto emanado de una clara intencionalidad y adaptado a un contexto, a lo largo de un acto de habla con el que pretende cambiar la situación psíquica y mental o cognitiva del receptor y con ello influir decisivamente en su voluntad de acción.

La pragmática lingüística es hija del pragmatismo filosófico, que entiende que la hora del cartesianismo pasó y que existen cosas reales cuyas características no dependen para nada de las opiniones que nosotros tengamos sobre ellas y que la mente es un poder activo y no pasivo y que las creencias son reglas para la acción y que la función del pensamiento es sólo un peldaño en la producción de acciones y de hábitos de obrar.

La particular importancia de la acción que predica el pragmatismo revitalizó la filosofía de la acción y consiguientemente la filosofía del lenguaje (*ordinary language philosophy*), que, al interesarse por lo que podemos hacer con las palabras, condujo directamente al planteamiento de la teoría de los actos de habla (*speech act theory*).

El lenguaje sirve fundamentalmente para la acción (*How to do Things with Words* es el título de un libro de L. Austin), para la interacción, para influir en los demás, algo que dijeron primeramente Gorgias y luego Aristóteles, sin olvidar, naturalmente, la bella metáfora homérica de las «palabras aladas» que a veces son tan inoportunas que no las dispara el hablante sino que ellas mismas –en un acto de habla desafortunado, como se dice hoy en lingüística pragmática– se le escapan a él del cerco de los dientes (*hérkos odónton*).

2. 3. 1. *El mágico poder de la palabra*

El primero, Gorgias, en el *Encomio de Helena* (11, 8 Diels-Kranz), afirmó que el discurso es un gran soberano que con un cuerpo pequeñísimo y sumamente insignificante es capaz de llevar a cabo divinísimas obras.

Gorgias desconfía muy razonablemente de la capacidad del lenguaje para desvelar la verdad o desentrañar los misterios de la Naturaleza, de la *Physis*, pero, en cambio, le reconoce la facultad de mover los sentimientos y de encandilar a las masas, así como el de persuadir tan irresistiblemente como el seductor Paris, que, con palabras arrebatadoras del alma, sedujo a la inocente Helena, que vino a ser víctima del amor y de la taumaturgia del discurso pertrechado de toda su connatural magia persuasiva.

2. 3. 2. *El oyente-juez y el orador voluntarioso*

Aristóteles, en la *Retórica* (1358 a 37), al presentar y definir los tres géneros de arte oratoria que en sus tiempos existían (judicial, deliberativa y epidíctica), estableció con toda claridad que en el discurso retórico intervienen tres elementos: el que habla, aquello de lo que habla (que presupone e implica el contexto) y aquel al que se dirige, que es el objetivo final del discurso.

Concibiendo al oyente como juez, se entiende perfectamente que el orador, al pronunciar su discurso, intente a través de su realización conseguir la aprobación de quien le escucha mediante estrategias aconsejables en cada género oratorio, o sea –como se diría en la moderna pragmática lingüística–, que el orador realice un acto de habla ilocucionario, que es aquel con el que su ejecutante no sólo dice sino que además manifiesta lo que quiere decir, o a dónde quiere ir a parar, teniendo en cuenta el contexto y el individuo al que se dirige, cuya persuasión constituye el objetivo principal de su operación.

En el caso del discurso judicial, por ejemplo, el orador habla dirigiéndose a los conciudadanos-jueces (*Retórica* 1358 b 5), ante el tribunal de justicia (he aquí el ineludible contexto), sobre un asunto que tuvo lugar en el pasado, para convencerles de la culpabilidad o la inocencia de un acusado. Cabe, pues, que en este género de discurso el orador emplee el argumento de la verosimi-

litud y es aconsejable que intente lograr la compasión del jurado.

En el discurso deliberativo el orador se dirige a sus conciudadanos en la Asamblea para proponerles, en su calidad de jueces o árbitros de la gestión de la cosa pública que pueden con su voto aceptar o rechazar una propuesta, la realización de determinada gestión política. Es decir: interviene para aconsejarles la adopción de una resolución concreta en el futuro (*Retórica* 1358 b 4). Debe, pues, poner en práctica la estrategia de mostrar a lo largo de su discurso un carácter patriótico, únicamente interesado en el bien común.

Y en el discurso epidíctico el orador se dirige al oyente, que es juez y a la vez espectador de la habilidad oratoria del ejecutante –primeramente espectador y luego juez–, pues dará un veredicto sobre ella después de haber gozado plenamente de su producto, que es el discurso, por el que la juzga (*Retórica* 1358 b 5).

Estamos, por tanto, en el discurso epidíctico, a juzgar por la idiosincrasia de este género oratorio, en el que el receptor es un bienaventurado juez que previamente a la emisión de su juicio o veredicto disfruta del placer estético que le produce la pieza oratoria para tal fin concebida y compuesta y realizada por el orador, muy cerca ya del discurso literario.

Es, pues, aconsejable que en este tipo de discurso, en el que nada hay que probar salvo la competencia o brillantez del ejecutante, el orador se desmelene a fuerza de emplear cautivadores embellecimientos (*Retórica* 1417 b 31).

2. 3. 3. *Discurso retórico epidíctico y acto de habla literario*

El dicurso retórico epidíctico es, consiguientemente, un acto de habla próximo al acto de habla que es la obra literaria (*Retórica* 1414 b 18).

Los actos de habla literarios son actos de habla provistos de su imprescindible contexto y cargados de fuerza ilocucionaria (aquella que procede de la voluntad o intención del hablante), por lo que resultan en todo comparables a los actos de habla usuales de todos los días.

En efecto, el texto narrativo literario es formalmente idéntico a las llamadas «narraciones naturales» que espontáneamente se ofrecen sin pretensiones literarias y que estudió espléndidamente el gran sociolingüista W. Labov.

En el acto de habla literario, que es un acto de habla real (no ficticio ni mimético), entero y verdadero, se dan, empero, unas características particulares: la fuerza ilocucionaria del acto de habla literario arranca de la voluntad del emisor o autor que invita al oyente o lector a ponerse en una determinada situación de lector, a contemplar el contexto que va implícito en el texto mismo transmitido en el acto de habla, y a aceptar el posible fingimiento sin cuestionar tan siquiera el grado de plausibilidad de lo comunicado.

Es como si todo poema o toda novela llevasen implícita, antes del primer verso o del primer capítulo, una orden previa que dijera más o menos así: «no te preocupes, caro lector, de si es verdadero o falso lo que te digo, sino más bien relájate y déjate llevar adonde yo te lleve, que te voy a deleitar (o que vas a compartir emociones deleitosas y dulces sensaciones conmigo)».

El contexto del acto de habla literario va dentro del propio texto. Es como el enmarque de la escena animada tejida en un tapiz que vamos contemplando poco a poco a medida que lo desenrollamos sin olvidar ni un instante que contemplamos no una escena natural sino la urdimbre de un tejido. Vamos viendo la acción central representada y a la vez el espacio del tejido en que se sitúa y se desarrolla, elemento importante e incluso imprescindible para entender la acción y disfrutar en su contemplación.

La necesidad, a la que se ve constreñido el autor, de fijar la atención del lector, a quien se dispone a deleitar, asombrar y captar definitivamente como declarado y rendido admirador, y su seguridad en que el receptor aceptará el acto de habla literario como tal, explican las peculiaridades características del texto literario.

2. 3. 4. *Actos de habla, retoricidad y literariedad*

También así, es decir, desde la perspectiva de la peculiaridad del acto de habla que lo produce y configura, se explican las singularidades propias del texto del discurso retórico, cuyo autor, el orador, ha de moverse cautelosamente por los procelosos mares de la resistencia del prójimo a las opiniones ajenas, procediendo con doble intencionalidad: por un lado, la de persuadir a sus oyentes argumentando con argumentos de índole lógica y psicológica, y, por otro, la de deleitarlos empleando un estilo atractivo

y encandilador, similar hasta cierto punto al usado por el escritor al componer un texto poético en el acto de habla literario.

El acto de habla retórico ideal, consumado y cabal, es el que consigue que el juez, encandilado y deslumbrado por la belleza del discurso, se contente fácilmente con los argumentos verosímiles, éticos y emocionales expuestos, sin meterse en mayores averiguaciones.

En suma, la esencia del discurso retórico y del literario son consecuencia de la realidad pragmática de esos peculiares actos de habla respectivos de los que derivan.

Acertaron, pues, Gorgias, al afirmar que el discurso lleva a cabo divinísimas obras, lo que implica que con el habla hacemos algo, y Aristóteles al introducir en la consideración del discurso retórico y previamente a toda clasificación genérica de la oratoria los tres factores fundamentales del acto de habla retórico en sí: quién habla, de qué cosa (lo que implica el contexto) y a quién trata de convencer –objetivo fundamental del discurso retórico–, lo que da por supuesto la intencionalidad del hablante u orador.

La literariedad y la retoricidad están, no en la estructura inmanente de los textos literarios y retóricos, sino en las peculiaridades del acto de habla poético y del acto de habla retórico respectivamente.

2. 4. LA HERMENÉUTICA Y LA POÉTICA DE LA RECEPCIÓN

Después de Einstein y su teoría de la relatividad quedó claro que el conocimiento objetivo es algo más que la mera acumulación progresiva y continuada de hechos presuntamente constatados con rigurosa objetividad, ya que el observador cientificísimo de esos hechos interviene activamente –mal que le pese– en la percepción de lo que en apariencia tan científicamente observa.

Vemos el mundo como en un espejo en el que aparece reflejada nuestra propia imagen, en el que aparecen reflejadas la imagen del mundo y la de quien contempla su imagen en el espejo. Lo observado es inseparable del que lo observa, y lo enunciado en un acto de habla en general o en un acto de habla retórico es obra del hablante u orador e inconcebible sin un receptor al que se dirige, que viene a ser como el espejo en el que todo hablante u orador se mira. El buen orador es el observador observado en el espejo del oyente.

Ya Aristóteles en la *Retórica* (1358 a 36) hizo hincapié en el hecho de que las especies de la retórica son tres, porque también resultan ser tres los tipos de oyentes de los discursos a los que en último término éstos van dedicados y dirigidos (1358 b 1), por lo que el oyente se convierte en el elemento determinante y decisivo de todo el proceso retórico (1358 b 2).

Aristóteles -ya lo hemos visto- concibe al oyente como juez, lo que implica que el acto de habla retórico es un auténtico y verdadero acto de habla ilocucionario (cargado de fuerza ilocucionaria) con el que el orador intenta hacer triunfar e imponer su punto de vista mediante el veredicto del oyente.

El oyente –continúa argumentando el Estagirita– o bien es un espectador que juzga (en la oratoria epidíctica) o un juez pura y simplemente, y si es juez, lo es o de hechos del pasado (en la oratoria judicial) o de acontecimientos aún por suceder (en la oratoria deliberativa) (*Retórica* 1358 b 2).

Tan explícito planteamiento significa y da por supuesto que Aristóteles considera esencial en retórica el punto de vista del oyente y que entre los oyentes distingue claramente los tres distintos tipos correspondientes a las tres diferentes categorías o especies de discursos.

Diferencia, en efecto, a los conciudadanos jueces (que juzgan los discursos de la oratoria judicial) de los conciudadanos asambleístas (que juzgan los discursos de la oratoria deliberativa) y de los ciudadanos espectadores (que disfrutan del espectáculo del despliegue de elocuencia y a la vez juzgan la capacidad oratoria de los oradores de los discursos del género epidíctico o de aparato).

También en la *Poética* el Estagirita hace intervenir el punto de vista de los receptores –por ejemplo, cuando se refiere a la importancia de los efectos visuales en la tragedia (*Poética* 1450 b 16)– de la obra literaria para explicar las características de los distintos géneros en particular y las de la producción poética toda ella en general (*Poética* 1448 b 11). Todos recordamos que, según el Estagirita, la tragedia tiene la finalidad de purificar o purgar a los espectadores de las emociones del miedo y la piedad a base de suscitar en sus almas precisamente los sentimientos de horror y compasión, para de este modo proporcionarles placer (*Poética* 1449 b 27).

El poeta compone pensando en su público, sobre el que se propone ejercer, mediante su obra, determinados y muy específicos efectos de orden cognitivo y psicológico, de los cuales se deriva el placer estético que éste experimenta.

Y es que el público, el lector, el oyente, son piezas indispensables en la realidad de una obra literaria por dos razones fundamentales: porque la obra literaria, realmente y no a modo de metáfora, es una especie de diálogo entre el autor y el lector sobre la base del texto literario, o, lo que es lo mismo, un auténtico proceso de interacción del autor, a través de su texto, con el lector. Y, en segundo lugar, porque la obra literaria no existe hasta que haya sido leída, aceptada, comentada e incluso recomendada por sus lectores.

Aquí pecisamente está el punto de partida de las doctrinas de los hermeneutas que, como Roman Ingarden y Hans-Georg Gadamer, integraron en un todo orgánico la fenomenología y la hermenéutica.

2. 4. 1. *Hermenéutica y recepción*

De Gadamer es importante subrayar su firme convicción de que, como nuestro pensamiento de intérpretes es siempre histórico, el sentido de un texto depende en grandísima medida de la situación histórica del intérprete, de donde se deduce muy fácilmente que todas las interpretaciones de la literatura del pasado surgen en realidad –no nos engañemos– del diálogo entre el pasado y el presente, pues es del todo imposible hacer un viaje por el pasado sin llevar sobre nuestras espaldas el peso real que nos deparan las alforjas del presente.

En segundo término, el lector es un factor importante y aun determinante e imprescindible en la estructura, composición o realización de la obra literaria, pues la forma de la recepción influye verdaderamente en la forma del texto, y porque un poema sólo tiene existencia real cuando es leído y discutido por sus lectores, que le aplican un código con el que se descifra y adquiere su esperada realización.

De esta doble consideración partieron los investigadores que trataron de enriquecer el horizonte de los estudios literarios sugiriendo, dentro de una «teoría de la recepción» o «estética de la recepción», la toma en consideración del importantísimo punto de vista del lector.

Recordemos una vez más que Aristóteles consideraba esencial al oyente, o, mejor dicho, la función del oyente, para poder clasificar los diferentes géneros de la oratoria.

En efecto, es la función del oyente, según el Estagirita, la que marca con el definitivo sello de la especificidad un determinado y concreto disurso retórico.

La recepción puede ser entendida en términos históricos o filosóficos. En el primer caso, nos encontramos con la *Teoría de la recepción* y en el segundo con la *Teoría del efecto estético.*

2. 4. 2. *Teoría de la recepción*

Como sabemos que las convenciones de recepción y lectura han variado muchísimo a lo largo de los siglos aun dentro de una misma cultura, no cabe duda de que un fenómeno literario no puede ser estudiado adecuada y cabalmente en su especificidad estética si no se le coloca en una constelación general más amplia de carácter socio-cultural e histórico en la que podamos reconstruir su horizonte de expectativa (*Erwartungshorizont*).

La historia de la literatura, dedicándose exclusivamente a los autores y las obras, ha venido despreciando olímpicamente al público (al lector, al oyente, o al espectador que, por decirlo al aristotélico modo, contempla un drama o escucha y presencia un discurso epidíctico o de aparato), con lo que ha incurrido en un imperdonable error: el de ignorar que la literatura, como todo arte, no alcanza la categoría de proceso histórico concreto hasta el momento preciso en el que sus receptores (colectivamente, el público), o sea, los lectores, los oyentes, los espectadores, acogen las obras literarias y las disfrutan y las juzgan y les otorgan su aprobación y las introducen en un canon o catálogo de libros ejemplares y dignos de estudio en el futuro (tal como hicieron los filólogos alejandrinos) o las rechazan y las olvidan para siempre y así, con estas actitudes de aclamación o repudio, van orientando y determinando la producción de obras nuevas.

El público es una fuerza histórica que interviene en la realización de la obra literaria mediante el horizonte de expectativa (*Erwartungshorizont*), pues a través de una lectura jamás aséptica va agregando elementos propios (prejuicios, normas genéricas y formas propias de obras anteriores) a la obra literaria ajena hasta colmar un cierto grado de expectativas, y con la experiencia estética (*Genuss*), concepto de sabor aristotélico en sus tres variedades o categorías, la de *poíesis* o experiencia estética de la elaboración cabal de la obra (la aristotélica *apergasía: Poética* 1448 b 18), la de

aísthesis o experiencia estética de la sensación (como la aristotélica de reconocer los modelos de las imágenes: *Poética* 1448 b 15) y la de *kátharsis* o experiencia estética de purificación por lo emocional que resulta de aceptar o rechazar determinadas normas de conducta prescritas (la *kátharsis* de la tragedia, estudiada por Aristóteles en la *Poética*, que se produce por el terror o la conmiseración: *Poética* 1449 b 27). Ésta es la más habitual en la lectura o la audición o la contemplación de discursos retóricos y obras poéticas.

Hemos de citar como pionero de esta metodología a H. R. Jauss, que, como hicieran sistemáticamente Aristóteles y Kant en el pasado, a la hora de elaborar una estética, se ha dignado tener en cuenta las relaciones de la obra de arte con sus destinatarios, así como los efectos que sobre ellos ejerce.

2. 4. 3. *Teoría del efecto estético*

Por otra parte –segundo caso–, la recepción de una obra literaria puede contemplarse desde una perspectiva psicológica con el sano y claro propósito de articular la relación existente entre el texto y el lector que lo lee dejándose llevar por informaciones que va encontrando en el texto mismo a lo largo de su lectura.

Ya anteriormente –recordémoslo– nos hemos referido al hecho de que en el texto literario está contenido y encerrado su propio contexto que el lector con la ayuda del autor tiene que detectar al desplegar ese precioso tapiz que es la obra literaria.

A veces –en las excelentes composiciones literarias– el contexto se huele o se intuye desde la primera página porque está fuertemente adherido al texto (piénsese en la descripción de la boda pueblerina y rústica en *Madame Bovary* o en la de la ciudad anodina y cerrada de Orán en *La peste*).

En cualquier caso, el libro que contiene la extraordinaria obra literaria reposando en paz sobre el estante de la librería de una biblioteca es papel mojado.

Parece de sentido común que un texto sólo puede generar una respuesta después de haber sido leído, por lo que la respuesta que genera una obra literaria resulta de la interacción del lector y del texto en el proceso de lectura.

Aquí se localiza el terreno acotado sobre el que construir una teoría de la comunicación literaria.

Hay como un «lector implicado» o «lector implícito» (*der implizite Leser*) dentro del texto, que no es más que un constructo teórico para explicar la preestructuración del significado potencial del texto y que resulta de una serie de estrategias textuales que son consistentes y coherentes pero a la vez vacías e indeterminadas (los «blancos» o espacios vacíos de un escrito, *Leerstellen* –en inglés, *blanks* –, y la «indeterminación», *Unbestimmtheit*), que se refieren a elementos que no están explícitamente actualizados dentro del texto mismo, sino que tienen que ser recostruidos a lo largo del proceso de lectura.

La lectura de un texto literario, lejos de constituir un proceso simple, es más bien un proceso complejo en el que el lector es el protagonista de la construcción de un mundo de ficción, valiéndose de datos textuales cuya consistencia y coherencia está a la vista, y, por otro lado, tratando por su parte de conferirle asimismo consistencia y dotarle de coherencia a base de establecer conexiones pertinentes entre los signos a lo largo de un proceso de interacción activa con el texto.

La respuesta estética que el lector da a una obra literaria es resultado de una relación dialéctica entre el texto, el lector y la interacción de ambos.

Y aquí justamente (en «la interacción de ambos») está el *quid* de la cuestión, porque en la actividad de leer, el texto guía al lector, que lo va procesando de tal manera que eso que el lector poco a poco procesa influye en el procesamiento de la porción de texto que aún le queda por procesar.

Ahora bien, como la situación en la que se produce la interacción entre el lector y el texto no es una relación *cara a cara* (*face to face*) ni hay en esa relación o comunicación un contexto externo, de modo que ni el texto nos dice a sus lectores si lo interpretamos bien o mal ni podemos discutir con él señalando con la mano el contexto, habrá que preguntarse cómo es posible la susodicha interacción.

Pues bien, las indeterminaciones (*Unbestimmtheiten*), los espacios vacíos (*Leerstellen*), los espacios en blanco, los huecos que no existen en nuestros actos de habla cotidianos, pero que por fuerza menudean en la obra literaria, son precisamente los que estimulan al lector a suplir tal deficiencia fabricándose un contexto implícito que dé la requerida coherencia al texto.

El lector, por consiguiente, al procesar el texto de la obra literaria, se esfuerza y entra en interacción con él tratando de dotarle

de coherencia a través de esas indeterminaciones (*Unbestimmtheiten*) y espacios vacíos (*Leerstellen*), que son como los espacios en blanco de esos estimulantes punteados de una silueta que se completa trazando una línea que una los puntos enre sí.

Parece, pues, que los espacios vacíos o *Leerstellen* sirven nada menos que para poner en marcha el proceso interactivo entre lector y texto y además permiten al lector ensamblar los diferentes segmentos del texto y así, lograda su imprescindible y requerida coherencia, convertirlo en objeto estético para goce y disfrute propios.

El pionero de esta corriente metodológica de la «Teoría de la recepción» o «Estética de la recepción» es W. Iser, que nos conduce no tanto hacia una «Teoría de la recepción» (*Rezeptionstheorie*) como a una «Teoría del efecto» (*Wirkungstheorie*), o sea, del resultado o respuesta generada por la obra literaria.

La diferencia entre ambas corientes es clara: la primera se construye a partir de la historia del juicio que los lectores han asignado a las obras literarias, mientras que la segunda tiene las raíces en el procesamiento del propio texto recibido.

2. 4. 4. *Efecto estético y estructura de la obra literaria*

En cualquier caso, al igual que la «Teoría de la recepción» o «Estética de la recepción», la «Teoría del efecto» (*Wirkungstheorie*) tiene, frente a tradicionales teorías, la ventaja de su preocupación por el receptor de la obra literaria, que, como hemos dicho, es ya aristotélica.

Y, en segundo lugar, esta teoría del efecto estético, «Teoría del efecto», vuelve al aristotélico concepto del carácter intelectual del placer estético (*Poética* 1448 b 5) y al concepto ya prearistotélico y platónico –y fundamental en poética y retórica clásicas– de la obra literaria concebida como un todo unitario, coherente y orgánico (Platón, *Fedro* 264 B. Aristóteles, *Poética* 1450 b 34).

Para Platón todo discurso debe estar compuesto, como si fuera un ser vivo, de cabeza y pies y partes medias y extremas, y tener todas estas partes muy bien proporcionadas entre sí y en relación con su conjunto.

Y asimismo el discurso poético ideal según Aristóteles es el que posee las tres especies, aspectos, facetas o rostros de la belleza, o sea, de la obra bella, que son el orden, la limitación y la pro-

porción de las partes (*Metafísica* 1078 a 36. *Tópicos* 116 b 2. *Ética Nicomaquea* 1123 b 7).

Estas tres facetas de la obra hermosa, trasladadas a la obra poética, se convierten en el ritmo, la simetría y la armonía, y en ellas se cifra la unidad orgánica de la obra poética, comparable a la de un cuerpo compuesto de sus diversos pero conmensurables, bien dispuestos y proporcionados órganos (*Sobre las partes de los animales* 624 a 11).

A través del *Arte poética* horaciana pasó a la modernidad esta concepción orgánica de la obra literaria, que es antiquísima, pues en la *Odisea* se compara al aedo o poeta a todo constructor de objetos que tienen una disposición ordenada, una estructura, un *kósmos*, como Epeo, el carpintero constructor del caballo de Troya (VIII, 493; 512), o cualquier armador de naves que construye su «objeto ordenado y bello», el navío, comparable al *kósmos epéon* del poeta, el poema, que es su bello «objeto ordenado» en sus partes y elaborado con palabras de manera similar a como el armador da forma y fabrica con maderos y clavos su embarcación, a saber: según una estructura, *katà kósmon* (*Odisea* VIII, 489).

El poeta, pues, debe ir encajando, de un lado y del otro del madero que será la quilla de su poético navío, las cuadernas que conforman como los costillares de los barcos. Resulta así el poema una obra bella de sólida trabazón y muy clara y equilibrada estructura, pues recordemos que uno de los epítetos homéricos de la nave es precisamente el de «equilibrada» (*Ilíada* XV, 729; *Odisea* V, 175).

2. 4. 5. *El lector intérprete*

Algunas de las cuestiones estudiadas por Iser han ido a parar al tratamiento que, desde un punto de vista propio de la teoría semiótica, ha dado Umberto Eco al tema de la cooperación interpretativa del lector con el texto, cuestión difícil porque implica nada menos que explicar cómo lo infinito y abierto que es el texto en sí (abierto a la libre intervención interpretativa por parte de sus destinatarios) se vuelve forma y estructura regulada, bien acotada y cerrada en el momento mismo de su ejecución (*Opera aperta* y *Lector in fabula* son los títulos de dos de sus obras, que hablan por sí mismos como auténticos y verdaderos nombres parlantes).

Es el lector el que actualiza los artificios expresivos del texto,

que sin su interpretación de verdadero operador del texto no son más que *flatus vocis*.

Ahora bien, la pragmática del texto nos enseña que el lector extrae de él no tanto lo que el susodicho texto dice, cuanto lo que presupone, promete, entraña, implica, sugiere y connota. Lo mismo hacemos todos, según la pragmática, cuando intervenimos como receptores en un acto de habla común y corriente de todos los días.

Alguien nos pregunta si podemos pasarle el azucarero y en realidad nos *dice* si tenemos o no posibilidad real de pasarle el azucarero, pero nos *quiere decir* –y así procesamos nosotros el mensaje apoyándonos en el contexto– que por favor le pasemos el azucarero.

Nosotros intuimos en su mensaje algo que no es exactamente lo que el mensaje literalmente dice sin apoyo de contexto y sin presuposición de la intencionalidad del hablante.

Nos gusten o no, las cosas son así. En la comunicación y en la comunicación interactiva predomina lo indirecto sobre lo directo, lo curvilíneo y necesitado de enderezamiento sobre lo recto, lo necesitado de procesamiento sobre lo que no lo ha menester, lo sugerido e implícito sobre lo real y explícito («María José: Estoy preparando café. Margarita: ¡Me encanta!»).

Y, además, el texto al que el lector se enfrenta está literalmente plagado de elementos no dichos, de espacios en blanco (*Leerstellen*) y elementos de indeterminación (*Unbestimmtheit*), intersticios que nadie más que él tiene que rellenar.

La razón de la existencia de tales huecos que el lector, el verdadero protagonista de la película de la interpretación y actualización del texto de la obra literaria, ha de rellenar, es doble; por un lado, el factor económico que domina las manifestaciones lingüísticas (no hace falta que especifiquemos en exceso cuando hablamos), y, en segundo término, el factor estético en virtud del cual el texto está concebido para dejar al lector la iniciativa interpretativa que le procure el deleite, aunque ciertamente el autor contagia al texto del deseo de que esa interpretación sea unívoca y justamente la que él quiere y desea.

2. 4. 6. *La delimitación de la apertura*

Hay, pues, en el texto una muy amplia apertura interpretativa y a la vez una forma o estructura bien delimitada porque la liber-

tad interpretativa del texto está sin duda alguna regulada por la previsión que el autor hace del lector en el momento mismo en el que traza la estrategia de figurarse un «Lector Modelo» al que subyugar o encandilar.

Entre el texto y su lectura, entre las asunciones individuales y las convenciones e instituciones colectivas o comunitarias (que son las que según E. Fish y R. Holub permiten la interpretación de un texto) coloca Eco a su «Lector Modelo», muy similar al «lector implícito» (*der implizite Leser*) de Iser, que no es sino el conjunto de condiciones de felicidad (o de realización apropiada) realmente establecidas en el texto para que su contenido potencial, a pesar de (o, mejor dicho, por obra de) los espacios en blanco (*Leerstellen*), los elementos de indeterminación (*Unbestimmtheit*) de Iser, y todo lo que en un texto literario no se dice pero el lector introduce en la interpretación, resulte totalmente actualizado en el sentido que el autor había previsto.

El «Lector Modelo» es un artificio sintáctico-semántico-pragmático, previsto generativamente por el autor cuando produce el texto, con el fin de que éste sea interpretado y actualizado por el lector real de la misma manera.

El incierto éxito de este libro que estoy escribiendo se deberá a que yo haya elegido bien al prever mi «Lector Modelo» que desentrañe de estas líneas justamente lo que pensando en él yo he escrito (con sus elementos bien precisos y sus espacios en blanco y sus elementos de indeterminación) para que él las descifre, desentrañe y actualice de una única y sólo de esa determinada manera.

2. 4. 7. *Receptor y destinatario*

La modernidad ha impuesto serias y útiles reflexiones sobre las diferencias existentes entre los conceptos de *destinatario* y *receptor*, que distan mucho de ser la misma cosa. Se puede, en efecto, ser receptor en un proceso de comunicación sin ser necesariamente el destinatario del mensaje.

Los filólogos clásicos no somos los destinatarios o lectores pretendidos (*intended reader*) de los «discursos funerales» o *epitáphioi lógoi* que se pronunciaban en la ciudad de Atenas del siglo V a. J. C., para, a base de contar siempre en ellos los mismos requetesabidos e increíbles viejos mitos (cómo los atenienses eran autócto-

nos y en el pasado rechazaron las invasiones de los tracios y de las Amazonas y dieron cobijo a los Heraclidas oponiéndose al poderoso y rencoroso monarca Euristeo), celebrar la hombría de bien, la valentía, la capacidad de sacrificio y el arrojo de los descendientes de aquellos heroicos atenienses del mito que recientemente habían caído en las guerras del momento luchando por su *pólis*, y para realizar mediante esta especie de oratoria ritual un acto de fe generador de cohesión ciudadana y de general adhesión a la patria.

Parte de nuestra labor consiste precisamente en salvar la distancia que media entre esos magníficos y solemnes discursos, auténticas joyas de la elocuencia, por un lado, y, por otro, nosotros y nuestros alumnos, que somos receptores de una preciosísima comunicación de la que, sin embargo, no somos los destinatarios, sino sólo lectores potenciales, que, lo queramos o no, al interpretarla, como el observador que contempla en un espejo la realidad aparente y además su propia imagen, descargamos en la misma interpretación mucho más de nosotros mismos y de la mentalidad que caracteriza a nuestro tiempo de lo que en un principio podríamos suponer.

2. 5. LA *EMPIRISCHE LITERATURWISSENSCHAFT*

Si una cosa hicieron bien los antiguos griegos fue la de no haber fabricado ese monstruo de la «Ciencia de la Literatura» o *Literaturwissenschaft*, sino, todo lo contrario, haber concebido que la obra poética no era más que una de las posibles aplicaciones del lenguaje (*lógos*), una entidad cuya principal dimensión era la social y cuya principal virtud era, en palabras de Gorgias (*Encomio de Helena*) no la de reproducir la realidad, sino la de ser capaz de llevar a cabo divinísimas obras, como el enhechizamiento por medio de la ficción, y la conmoción psíquica y la persuasión de los oyentes a través de lo verosímil y lo ético y lo emocional, aunque valiéndose del cuerpo pequeñísimo y sumamente insignificante de la palabra (11, 8 Diels-Kranz).

Los antiguos griegos concibieron el lenguaje en acción y en dimensión pragmática. En caso contrario, Aristóteles, del que se puede decir cualquier cosa salvo que haya estudiado aisladamente el texto literario sin ponerlo en la obligada relación con su emisor y sus receptores, no se habría molestado en componer

sendos tratados (*Retórica* y *Poética*) en los que nos presenta una retórica y una poética concebidas ambas como disciplinas normativas, como *Artes* o *Tékhnai* que son.

En el fundamento de las decisiones que pusieron en marcha uno y otro tratado está presente la idea de que la lengua sirve para hacer algo, como persuadir y deleitar a otros, y que los resultados de la utilización y la interpretación de las distintas variedades del *lógos* o lenguaje en acción (poéticas o no) pueden ser sometidos a estudio empírico del que es posible derivar conocimientos aplicables a la vida social. El Estagirita pensaba que al escribir sus tratados estaba enseñando a hacer algo, a componer una obra poética o un discurso retórico.

Así pues, no es extraño que los también muy inteligentes modernos opinen que, considerando la experiencia como fuente fundamental de conocimiento, y procediendo por inducción a la gestación de una teoría comprobable, sin incurrir de ningún modo en el desprestigiado positivismo, se pueden obtener resultados apreciables de la aplicación controlada de dicha teoría.

Ahora bien, ¿se puede montar, sin emplear métodos hermenéuticos, una teoría global de la comunicación literaria que no desatienda ningún aspecto empírico ligado con la obra de arte verbal y que no se centre exclusivamente en la textualidad ni en la literariedad?

El lograrlo es el propósito o más bien el empeño de la *Empirische Literaturwissenschaft* propugnada por S. J. Schmidt y otros.

Resulta que la obra literaria es un acto de habla, por lo que entra de lleno dentro de una teoría general de la acción. Y además podría muy bien ser contemplada en el marco de una teoría de la acción comunicativa o de las acciones sociales que se realizan mediante medios de comunicación social. Y luego debería pasar a ser considerada como resultado de una acción comunicativa estética.

2. 5. 1. *Los presuntos valores intrínsecos de la obra literaria*

Así las cosas, no cabe duda de que, para referirse hoy día a «Literatura» como resultado de una acción comunicativa estética, hay que tener presente todo un sistema en el que colaboran agentes productores, mediadores (los mediadores en el proceso literario existen ya desde que los filólogos alejandrinos en la época

helenística se dedicaban a canonizar –o sea, a introducir en una selección de modelos (*kánon*) merecedores de estudio e imitación– autores literarios y aun antes), receptores y procesadores, provistos cada uno de ellos de su correspondiente función o rol.

Y esto es así porque hoy día ya no se considera que las obras literarias contengan un significado y un valor en sí mismas –esas esencias metafísicas como la «literariedad» y el «significado» y la «estructura inmanente» y la «textualidad»–, sino como resultado, para empezar, de las actividades de una serie determinada de individuos –entre los que se encuentran los autores y los editores–, y, en segundo lugar, como consecuencia del valor que esos individuos determinados –entre los que se encuentran los críticos literarios y los lectores– asignan a unos textos.

La «literariedad» o el «significado» de un texto no existen independientemente del proceso de operaciones cognoscitivas realizadas por parte del receptor o lector y aun de las anteriores a éstas.

2. 5. 2. *El modelo retórico del acto de habla literario*

Mucha razón tenía Aristóteles al afirmar en la *Retórica* (1358 a 36) que las especies de la retórica son tres porque también resultan ser tres los tipos de oyentes de los discursos a los que en último término van dedicados y dirigidos los discursos que el orador al pronunciarlos y el oyente al escucharlos hacen realidad, por lo que acontece que el oyente y el asunto del que se trata –por tanto el contexto– y el orador son los elementos determinantes y decisivos de todo el proceso retórico.

El orador compone predeterminado y decididamente orientado y a veces hasta exhortado por los oyentes y siempre condicionado por el contexto.

El orador, previamente a la composición del discurso retórico, se hace una composición de lugar sobre la *katástasis* o situación o calificación del asunto o problema que hay que afrontar y acerca del contexto en el que se va a mover y de los medios con los que cuenta –esta operación previa a las canónicas de la preparación del discurso retórico se llama intelección o *intellectio*–, y si, sopesados todos esos factores, se decide a intervenir porque considera que su intervención será oportuna pues se va producir en el momento apropiado (*kairós*), entonces, en torno a su intenciona-

lidad o voluntad (*voluntas*) unificadora y a lo adaptado (*aptum*) a la situación o contexto, producirá un discurso absolutamente apropiado y bien ajustado tanto al contexto del acto de habla que el discurso retórico es, como a sí mismo mediante la proporcionada relación y coherencia del todo con cada una de sus partes y de éstas las unas con las otras.

Ni el «significado» ni la «literariedad» de un texto literario son las cuestiones hoy en día acuciantes, sino el sistema de la «Literatura», que es fundamentalmente social.

De modo que a partir de ahora todos los aspectos semánticos y estéticos de las obras literarias deben ser estudiados –pragmáticamente– en su relación con los mencionados agentes que intervienen en el proceso de la acción literaria (productores, mediadores, receptores y procesadores) y en relación también con los contextos en los que ésta se actualiza o realiza.

En la *Empirische Literaturwissenschaft* los textos literarios o, si se prefiere, los textos de las obras literarias, no son sino componentes de complejos más amplios e indivisibles en los que figuran los agentes (productores, mediadores, receptores y procesadores), los textos y los contextos.

De esta manera, se integran en los análisis semánticos de las obras literarias los aspectos sociológicos, psicológicos e históricos del acto de habla literario, con lo cual, ¡qué dudad cabe!, se enriquece enormemente y a la vez se hace más científico, realista y fiable el contenido de los estudios literarios.

Da la impresión de que se vuelve –*mutatis mutandis*– a aquella consideración de los discursos según la intencionalidad de su autor, según su función socio-política, según su específico y particular contexto y según sus destinatarios, que todavía se entrevé en la *Retórica* de Aristóteles.

2. 5. 3. *Discurso retórico y discurso literario como actos de habla sociales*

Cierto es, en cualquier caso, que en la más antigua retórica de Occidente, en sus mismos albores sicilianos, un discurso retórico es un acto de habla muy provechoso que ponen en marcha, protagonizan y llevan a cabo antiguos terratenientes desposeídos de sus propiedades por los tiranos, enderezado y destinado a hacerles recuperar, en un ambiente político en el que la democracia ha derrocado la tiranía y que por tanto es declaradamente hostil a

ella, unas propiedades previamente confiscadas por los ahora ya enemigos derrotados por el pueblo.

En este primitivísimo acto de habla que es el discurso retórico enseñado por Córax y por Tisias e importado luego a la democrática Atenas del siglo V a. J. C. tras la «Reforma de Efialtes», es de fundamental importancia la consideración que el agente productor y los mediadores que enseñan retórica se hacen del destinatario del mensaje, hasta el punto de que el texto es precisamente resultado de esa consideración del uno y los otros; de la convicción, por ejemplo, de que los jueces son conciudadanos nada expertos en sutilezas jurídicas y sí, en cambio, fácilmente impresionables y hasta sugestionables por la belleza verbal, y siempre dispuestos a aceptar el argumento de la mera verosimilitud y a dejarse seducir por la simpatía del carácter popular y democrático del orador y a vibrar al unísono con las emociones transmitidas por la palabra elocuente y hábilmente regulada.

2. 6. RETÓRICA, POÉTICA Y LINGÜÍSTICA ESTRUCTURAL

La retórica y la poética clásicas tendrán todos los defectos del mundo, pero, que yo sepa, no han incurrido en el fatal defecto de centrarse única y exclusivamente en el texto considerándolo autónomo y dando carpetazo de una vez para siempre a los factores con él asociados, al orador o autor, al oyente o lector y a la relación del texto con su contexto y con la sociedad y con el mundo, que, aunque sean ignorados, siguen estando ahí, existiendo realmente y ejerciendo su influencia sobre el texto.

Se escribe para que alguien lea, aunque sea literatura, aquello que se escribe. Y el que escribe es alguien de carne y hueso por muy literario y colmado de «literariedad» que resulte el texto que escriba, y además, si no está demasiado loco, suele pensar y tener en cuenta a los destinatarios de su escritura.

En la poética estructural moderna, volcada en el análisis de la estructura lingüística del texto, parece que sólo ha interesado descubrir las estructuras inmanentes al texto literario, las estructuras esenciales e inseparables de él en cuanto texto literario.

La lingüística del texto, aunque insistió en la coherencia del texto como unidad y en la necesidad de no limitarse en los análisis textuales a las frases, como si fueran topes, y, por el contrario, tomar en consideración también las relaciones sintagmáticas

entre las frases incluidas en el unitario y coherente discurso textual, dando así un salto transfrástico que amplió las dimensiones de la unidad fundamental del estudio lingüístico –a partir de ahora ya no lo será la frase–, por lo demás siguió dando vueltas a la misma noria de la lingüística estructural aplicada a la poética, o sea, buscando la «literariedad» sin salir del propio texto, como si en él estuviese enterrado el tesoro explicativo de la literatura.

La gramática transformativa se propuso explicar, explorando las relaciones gramaticales de la estructura profunda, algunas propiedades estructurales y estilísticas de los textos literarios.

Quedó sin explicar, no obstante, claramente y con precisión tras los esfuerzos realizados por los gramáticos transformativistas qué cosa venía siendo la competencia poética, que en modo alguno puede equipararse con la competencia lingüística. O sea, que quedó casi todo por explicar.

Pero, pese a ello, mezclando ambos conceptos (competencia poética y competencia lingüística) se fue aceptando la posibilidad de explicar las propiedades estéticas o literarias de un texto mediante análisis estructurales.

2. 6. 1. *La reacción de la Pragmática*

Con la *speech act theory* por fin salieron a la palestra y a la luz del día el pobre autor, injustamente condenado al ostracismo, sus intenciones convertidas en actos de habla ilocucionarios y en estrategias discursivas del texto literario, su afectividad, su sinceridad y la idea antes subterránea y soterrada, o, todo lo más, en el mejor de los casos, sobreentendida, de que el autor cuando escribe está haciendo algo, a saber, está realizando un acto de habla que a lo mejor hasta nos afecta de alguna manera a sus posibles lectores.

Es incluso más que probable que nosotros, sus potenciales y accidentales lectores, conectemos con él y valoremos la obra que previamente él ha compuesto pensando en sus posibles lectores y que los intermediarios nos han proporcionado y nosotros los lectores –pobres mortales– hemos leído, tras haber procesado su texto, y hemos interpretado y hasta comentado en clase y con los amigos en el café. Ahora sí existe una obra literaria; antes no.

De modo que somos los pobres mortales que leemos y los críticos literarios que juzgan y los intermediarios que editan y venden y surten librerías y quioscos los que damos rango literario a

un texto sin comprobar previamente con una balanza de precisión los gramos de «literariedad» que pesa.

2. 6. 2. *Los factores del discurso retórico aplicados a la literatura*

Y aquí precisamente entra en juego la «teoría de la recepción» o «estética de la recepción» subrayando la importancia de otro infeliz olvidado en el estudio de la literatura, pero importantísimo, porque hasta que él no intervenga no hay literatura que valga y porque el autor cuando escribe piensa en él. Me refiero al mísero y sufrido lector, cuyo papel en la comunicación literaria ni tan siquiera se contemplaba. El lector sólo servía –así se debía pensar– para comprar los libros que contenían las obras literarias y leerlos, al igual que las gallinas se comen el maíz que se les echa. ¡Como si esa lectura no diera sus frutos!

Se podrá ya a partir de ahora leer trabajos sobre literatura en los que, como en el tratado *Sobre lo sublime* del Pseudo-Longino, se nos hable de los autores y de las emociones que la elevación del estilo suscita en los lectores, que participan en los juicios literarios, y de los diferentes gustos vigentes en las distintas épocas, y en los que se nos deje descansar y recuperarnos del fatigoso y pesadísimo rastreo de las estructuras lingüísticas inmanentes a la poesía. A partir de ahora va a parecer –felizmente– que un poema lo compuso alguien para conmover a otros.

El texto de la obra literaria –¡cómo no!– se seguirá estudiando, pero la estructura o la finísima urdimbre que en él descubramos no será ni la credencial de su «literariedad» ni un elemento autosuficiente en el que haya de consumirse nuestra investigación, pues esa estructura no es el principio y el fin de la obra poética ni el alfa y la omega de la literatura, no es la «literariedad», porque la esencia literaria o «literariedad» de un texto no es ni puede ser sino el resultado de la voluntad (*voluntas*) del autor –como se decía en la retórica clásica y tradicional– o de sus «proyecciones intensionales» (*intensional projections*), como se dice hoy con mayor elegancia y ecumenismo angloparlante, o de la interpretación del lector o de la representación semántica que apunta a mundos posibles; o tal vez resulta de la cooperación de todos esos factores.

Lo cierto es que la obra literaria es un constructo complejo en el que intervienen factores varios: la concibe un autor que puede

haber compuesto más de un texto literario y que no es el primero en escribir un texto de esa especie y que ha sido a su vez lector de textos literarios; se realiza en forma de texto, que no es el primero en su clase y que pasa por una serie de procesos importantes y diversas manos de intermediarios antes de convertirse en texto de una obra literaria de general reconocimiento y consolidada valoración; y –todavía más– ese texto es de algún modo una especie de versión de la realidad hecha con lenguaje que apunta a elementos extratextuales y que pese a ello contiene en sí mismo su propio contexto; y, por último, lo interpreta un lector que ha leído más de un texto literario y que es un individuo o grupo de individuos en el que el autor pensaba como destinatario de su obra.

En cualquier caso, es gratificante y prometedor volver a encontrarnos en los estudios de literatura y poética con la tríada de factores señalados por Aristóteles en la *Retórica* (1358 a 37) al establecer con toda claridad que en el discurso retórico intervienen tres elementos: el que habla, aquello de lo que habla o tema, que se expresa en el texto del discurso y se ajusta a su imprescindible contexto (los tribunales de justicia, las asambleas políticas o las celebraciones públicas ciudadanas), y aquel individuo al que se dirige, que es la diana a la que el orador dispara su discurso.

2. 7. La deconstrucción

El padre de la retórica, el gran Gorgias, en un escrito filosófico titulado *Sobre la naturaleza o sea sobre el no ser* (3 Diels-Kranz), nos dio testimonio de la existencia de un abismo insalvable entre la realidad y nosotros, que pretendemos haber superado haciéndonos la falsa idea de tener en nuestra mano la cosa que mencionamos cuando en realidad no tenemos ni la cosa ni nada que se le parezca, sino sólo lenguaje, sólo *lógos.*

Al final de todas nuestras cuitas y nuestros desvelos por desentrañar la realidad mediante lenguaje mental y por transmitírselo a los demás mediante lenguaje oral o escrito, caemos en la cuenta de que no hay más que eso, lenguaje mental, oral o escrito (*lógos*), y que la realidad es o debe de ser, si es que existe, una cosa muy distinta que estamos muy lejos de poder delimitar, definir y estructurar.

A nuestros prójimos –dice el maestro– no les comunicamos las

cosas en sí tales cuales son (*tà ónta*), sino discurso, lenguaje y nada más que lenguaje (*lógos*), que es una cosa bien distinta de las reales sustancias de las cosas (3, 84 Diels-Kranz).

2. 7. 1. *Lenguaje frente a realidad*

Entre la palabra «miel» y la presunta cosa real a la que esta palabra apunta, ¡hay que ver qué diferencia de dulzor!

Y además –argumenta Gorgias (3, 79 Diels-Kranz)– con el lenguaje podemos describir muy bellamente una carrera de carros cuyas ruedas giran apoyándose sobre la superficie de las aguas del mar, aunque esa carrera no pueda nunca llegar a ser real ni por consiguiente lo haya sido nunca.

Ahora bien, si yo puedo pensar y hasta expresar lo que me consta que jamás ni fue ni será real, ¿cómo puedo estar seguro de que lo que nombro existe? Da la impresión de que el lenguaje es engañoso y especialmente apto para la ficción, para narrar lo que ni será jamás ni nunca ha sido. El lenguaje es por esencia apto para la ficción, para su utilización a base de signos sin más referente real que otros signos tan poco referenciales o señaladores de la realidad como los empleados.

El hecho de que yo dé nombre a algo que supuestamente existe no significa que con ello le confiera la patente de corso de su entidad real, pues somos en el fondo tan conscientes de que la lengua de por sí se presta maravillosamente a los engaños, a la ficción, que con ella nombramos y referimos lo que ni existe ni podrá nunca existir por mucho que al escucharlo nos deleite.

Tal vez entonces quepa pensar que el referente de las palabras no sea la realidad misma tal cual es en verdad, y que tras las palabras sólo haya otras palabras, lenguaje y nada más que lenguaje, *lógos.*

El genial Gorgias de Leontinos descubrió que con las palabras (hoy diríamos «con los signos lingüísticos») podemos alejarnos al máximo de la presunta y tal vez existente realidad y decir cosas imposibles y hablar de lo no existente y escribir un discurso elegante pero patraña pura con el que encandilar y enhechizar a nuestros oyentes (11, 13 Diels-Kranz), porque con el discurso, con el *lógos,* no alcanzamos la realidad de ningún modo, nos pongamos como nos pongamos, sino sólo palabras.

Al lenguaje le va muy bien producir la ficción que provoca

admiración y despierta otros sentimientos variados, como el terror y la conmiseración, y proporciona deleite al escucharla, y le cuadra perfectamente la función de persuadir a los demás y de hacerles cambiar de opinión. El lenguaje es vocacionalmente ficcional, psicagógico, poético, retórico. Pero no tiene nada que hacer, o muy poco, con la reproducción de la realidad.

El lenguaje es un instrumento de extraordinaria capacidad para desempeñar las funciones que generan esos actos de habla estupendos (si hablamos al modo moderno, o, en términos del Sofista de Leontinos, «divinísimas obras») que son las obras poéticas y los discursos retóricos, pero de muy menguadas o prácticamente nulas habilidades para filosofar, si por filosofar se entiende tratar de reproducir la verdad de la Naturaleza, la identidad misma de la *Physis*, o sea, la realidad en sus propios términos.

2. 7. 2. *Lenguaje y sólo lenguaje*

El lenguaje sólo produce lenguaje, palabras, según Gorgias, que son entidades bien distintas de las cosas. El lenguaje no revela la realidad de las cosas y con el lenguaje sólo comunicamos palabras y no realidades a los demás, de manera que Escila y Caribdis no son más que palabras, palabras ficticias que no tienen referentes reales (3, 80 Diels-Kranz). El texto literario o la obra literaria –dirá más tarde Aristóteles (*Poética* 1448 b 4)– no reproduce jamás la realidad, sino que o la imita muy remotamente (la reproduce sólo miméticamente como el mimo remeda una acción de la vida cotidiana) o es mera ficción (*Poética* 1448 b 17).

El ejemplo de Escila y Caribdis es precioso porque son palabras (nombres propios de monstruos mitológicos) empleadas en la poesía (aparecen en la *Odisea*, XII, 104-8; XXIII, 327-8), lo que implica que el texto literario es sobre todo y ante todo un texto compuesto de secuencias que se citan a sí mismas, de palabras que citan palabras y no realidades.

Escila y Caribdis han salido, en efecto, del texto homérico y hoy continúan apuntando en cuanto palabras que son, fueron y siguen siendo, a serios peligros inminentes y amenazadores a babor y estribor, o, si se prefiere, por un lado y el otro, a lo largo de los continuos estrechos que jalonan la incierta travesía que es la vida humana.

Pues bien, para Derrida los signos lingüísticos se refieren sólo

a otros signos lingüísticos, de modo que la interpretación de un texto nunca puede alcanzarse, afirmación que asesta un golpe mortal, el tiro de gracia, a los estudios estructuralistas enderezados a la búsqueda de la «literariedad».

Todos recordamos el clásico ejemplo paradigmático de la semántica estructural, el del semantema «sillón» que contenía algunos semas más que el semantema «silla», pues «sillón» implicaba «brazos» y «confortabilidad».

Pues bien, he aquí una clara demostración de cómo los signos no señalan sino a otros signos, de cómo «silla» y «sillón» se necesitan mutuamente para existir.

Según los estructuralistas, en efecto, en la perfecta estructura del sistema lingüístico, hay fonemas bilabial sonoro y sordo en español porque, por ejemplo, la palabra *peso* se opone a *beso.* Y en la semántica de esa perfecta estructura del sistema se dan también oposiciones y contrastes (oposiciones privativas y graduales) entre los signos y un signo es susceptible de ser definido por otro u otros signos.

Ahora bien –aquí empieza la ruina deconstructiva del sistema–, si no hay signo definido que no se pueda convertir él mismo en definidor, entramos en un círculo vicioso de imposible salida: *la miel es el producto destilado por la abeja* y *la abeja es la destiladora del producto que es la miel.*

Si resulta que todo *interpretandum* es a su vez *interpretans,* la interpretación definitiva nunca se puede alcanzar. Y si esto ocurre con los signos lingüísticos, lo mismo acontece, lógicamente, con esas redes de signos lingüísticos que son los textos. Porque todo intento de interpretar un texto, o sea, de generar un texto interpretativo, se convertirá inmediatamente en un texto necesitado también él de la debida interpretación, y así hasta el infinito.

Los signos lingüísticos, en efecto, tienen mayor entidad de lo que parece, pues pueden ser citados, pueden ponerse entre comillas (*entre guillemets*), poseen la cualidad de la *citationnalité,* de la *citabilidad,* están provistos de una esencial *iterabilidad* o *itérativité* que se la proporciona su mismo carácter de signo.

Empleemos nosotros los signos en un acto de habla real, con su contexto incluido, o en una obra de teatro representando un papel determinado, el signo sigue siendo *citable* e *iterable* porque no es más que eso, signo que se puede emplear interpretando a otro signo, sin revelar por ello para nada la entidad de la cosa a la

que se refiere y en la que pudiera quedar anclado, sin encontrar nunca ningún centro de anclaje absoluto (*aucun centre d'ancrage absolu*).

«–¿Quieres que te cuente el cuento de la buena pipa? –Sí. –Yo no te he preguntado si «sí» o si «no», sino si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa. –No. –Yo no te he preguntado si «sí» o si «no», sino si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa»...

Para hacer uso de los signos lingüísticos, se requieren, según la pragmática lingüística, un contexto que actúe de *tertium comparationis* objetivizador en el acto de habla y una intención del sujeto hablante (la intencionalidad del acto de habla ilocucionario, el significado del hablante, lo que el hablante quiere decir) que clarifique el mensaje y, además, una serie de condiciones que posibiliten su recepción por parte del oyente.

Pero como en la escritura, en la literatura y en una representación teatral se pueden repetir y citar los signos, existirá en los textos una indeterminación del significado que permitirá *deconstruirlos*, es decir, enfrentarlos a sus propias contradicciones internas, a sus implicaciones, presuposiciones y sus no exploradas aunque múltiples posibilidades.

Si el signo es repetitivo y citable, si la escritura no envía a ninguna cosa exterior a ella misma, sino que sólo remite a sí misma por cuanto que nos traslada a la vez, indefinida y sistemáticamente a otra escritura, entonces la escritura no engendra más que escritura sin posibilidad de fin, pues cada texto se refiere a otro texto.

La palabra *différance* (con *a* en vez de la *e* que aparece en la escritura ortográfica *différence*), aunque suena igual que la gráficamente correcta *différence*, ofrece a la vista una pequeña diferencia detectable por el lector, que es la que posibilita la existencia de ambas y hasta el mismo hecho de la lectura, que se basa en el procesamiento de pequeñas diferencias.

Conque captamos los signos por las diferencias de unos con respecto de otros. Luego –como acabamos de decir– no hay punto de anclaje absoluto, no hay sistema porque no hay centro o punto cero que permita señalar los límites o los contornos en virtud de separaciones equidistantes a su derecha o a su izquierda.

2. 7. 3. *De signo a signo y de texto a texto*

De este modo el texto no es más que una red sin principio ni fin, una red de injertos dentro de injertos. Ni la escritura ni el texto, por tanto, representan una realidad o verdad exterior a ella. Todo signo remite a otro signo, todo texto remite a otro texto. El texto no tiene a su disposición un sistema lingüístico que le preste una estructura que le dote de unidad orgánica y por tanto de significado descifrable y claro y unívoco.

Nada de *logocentrismo* para los partidarios de la deconstrucción. No existe un centro en la red inmensa del lenguaje en la que todos los textos se insertan, no hay un kilómetro cero que sea el punto de partida u origen de todo el inmenso tejido lingüístico al que acogerse o al que remitir como referencia original para la interpretación de todos los signos y de todos los textos.

Por esta sencilla razón la intepretación de un texto nunca puede alcanzarse. La deconstrucción dice tajantemente no a todo intento de *logocentrismo* o aceptación de la presencia del *lógos* como referencia original.

La deconstrucción ataca en toda la línea las nociones más flamantes de la poética estructuralista, a saber: que el texto de la obra literaria es estructural porque está construido con un sistema lingüístico estructurado; y, en segundo lugar, que, consiguientemente, el texto de una obra literaria posee unidad orgánica o un núcleo de significado descifrable.

La deconstrucción, que es más bien una filosofía que una doctrina lingüística, es la respuesta crítica a ese afán, tan característico del pensamiento occidental, de intentar ordenarlo todo a través de las presuntas estructuras del presuntamente estructurado y estructurable sistema lingüístico.

Al igual que Gorgias no veía más que palabras o *flatus vocis* en nuestras aparentes seguridades del dominio de las cosas, la deconstrucción nos fuerza a concluir que en un texto no hay más que escritura, suplementos, diferencias o una cadena de significados siempre sustitutivos.

Según la filosofía de la deconstrucción, el texto practica el infinito definimiento y eso es así porque todo texto está esencialmente descentrado y constituido por citas, referencias y ecos provinientes de otros textos (los signos son por esencia citables e iterables) y está siempre lleno de rasgos y elementos de específicos lenguajes culturales.

Lo más importante de la deconstrución es que nos hace ver la vacía y etérea metafísica de la que arrancan las interpretaciones de unos textos que a juzgar por su aparente estructura lingüística superficial parecen la coherencia misma porque no revelan sus numerosas contradicciones internas.

La deconstrucción precisamente muestra que la relación entre significantes y significados, o sea, entre signos y contenidos, es discontinua y diferencial, por lo que deconstruir es fundamentalmente deshacer oposiciones entre el significante y el significado, la presencia y la ausencia, lo sensible y lo inteligible.

En realidad, la aparente estructura del lenguaje intenta reproducir una presencia que no es sino metafísica: En el principio existía el *Lógos.* Ese presunto *Lógos* es el kilómetro cero que organiza el lenguaje y por ende los textos.

El «principio», la *arkhé,* es una presencia –puramente metafísica– en torno a la cual se estructura el lenguaje. Pero, a decir verdad, si un signo se diferencia y/o se opone a otro signo, cada signo sólo se refiere a otro signo lingüístico y nada más, y así hasta el infinito, sin que sea probable localizar en el lenguaje, como si de un sistema estructurado se tratase, un centro claro.

2. 7. 4. *El carácter fundamentalmente retórico del lenguaje*

¿Dónde está el centro? Ahora bien, si no hay centro, no cabe estructura ninguna.

Lo más fácil de *deconstruir* que existe es precisamente la teoría saussureana del sistema de signos lingüísticos. Pues si los significados se oponen unos a otros de manera que cada uno de ellos no es más que un nudo de relaciones diferenciales con respecto de otros, entonces es claro que en ese sistema no existe el centro o «referencia cero», sino que el lenguaje es la suma de una serie de relaciones discontinuas y diferenciales, entre el significante y el significado, entre los signos y los contenidos, en suma, un cúmulo de diferencias diseminadas.

Nosotros los humanos sólo disponemos de signos que interpretan otros signos y al final de nuestro desasosiego tratando de dar con lo interpretado por el signo, resulta que no nos topamos con ello, sino que todo es signo, todo es lenguaje, todo es *lógos.*

La discontinuidad comprobable entre el código lingüístico y el hermenéutico, que la deconstrucción pone de manifiesto, no

es más que el resultado del hecho de que un signo apunta a otro signo, por lo que la esencia del lenguaje es fundamentalmente retórica (así pensaba también Nietzsche y Gorgias antes que él) y no representacional o expresiva de significado referencial.

Por eso tenía razón Bacon cuando censuraba el gran defecto del lenguaje humano consistente en el empleo, a la hora de hacer alardes de elocuencia, de mayor número de tropos y palabras que de temas y argumentos válidos. Y es que el lenguaje sirve más para lo primero que para lo segundo.

Y esa retoricidad esencial del lenguaje es la que produce la tergiversación (*missreading*) por la que un texto no se explica ni interpreta cabalmente, sino que el intento de hacerlo, lo que en realidad lleva a efecto o genera de verdad es otro texto.

La clave de todo ello es que –así lo entendió Gorgias– la filosofía está regida por la retórica y no al revés, porque, al hablar, todo es *lógos*, ya que el lenguaje que describe Escila y Caribdis y carreras de carros sobre la superficie del mar es mucho más retórico que referencial.

Eso dejan ver ejemplos bellísimos y corrientísimos de la conversación ordinaria, del tipo de «–He preparado café. –Fenómeno», o bien «–¿Té o café? –¿Cuál es la diferencia?», en los que parece o, mejor dicho, da toda la impresión de que al lenguaje le gusta sobre todo lo sinuoso, lo sugerente, lo indirecto, frente a la derechura, la diafanidad y la contundente inmediatez con la que el maestro nos enseñaba que el cabo Machichaco estaba en Vizcaya.

Veamos de cerca esos ejemplos: En la primera respuesta a lo que puede considerarse una invitación sugerida, el hablante se apunta con entusiasmo. En la segunda el hablante manifiesta su indiferencia contestando a una pregunta con otra pregunta. Sin la referencia a signos y contextos no hay, pues, lenguaje; sin la intencionalidad de una interacción absolutamente ajena a reflejar la realidad del mundo, no hay lenguaje; lo que significa que no existe un lenguaje no retórico, no pensado para dispararlo bien provisto y pertrechado de referencia a otros signos, sino más bien para retratar o xerocopiar la realidad.

2. 7. 5. *La inmensa red del texto infinito*

Aristóteles procede en su *Poética* y en su *Retórica* con mayor optimismo en el tema de la posibilidad de aislar objetos reales mediante el lenguaje.

Llega a creerse que tiene entre las manos el lenguaje extranjerizante de la obra literaria y la esencia orgánica de la obra literaria y la de la tragedia y la de los discursos retóricos, y todo eso porque a sus objetos los define y con ellos les dota –en su opinión– de presencia, de verdad, de estructura y de centro.

Por ejemplo, define con metalenguaje (lengua griega helenística) la bellísima lengua extranjerizante de la tragedia (lengua ática en su nivel literario, muy influida por el jónico).

Pero ¿cómo se puede separar tan fácilmente lengua (lengua griega helenística) de lengua (lengua ática en su nivel literario, muy influida por el jónico) y lengua de obra literaria de lengua no poética y discurso poético de discurso retórico y de discurso político si los signos remiten continua y constantemente a otros signos?

Aristóteles hace metáforas al hablar de la metáfora y emplea voces trágico-poéticas al hablar de la poeticidad de la tragedia griega, porque el texto y el metatexto no son tan fáciles de mantener en estado puro, en aislamiento mutuo, aunque tanto el Estagirita como luego Kant (hasta los supersabios se equivocan) hayan creído a pies juntillas en la posibilidad de captar la estructura de la obra literaria a base de ese lenguaje presuntamente transparente (el metalenguaje) con el que al parecer se pueden construir modelos ideales de explicación de la entraña misma de la tragedia o del carácter extranjerizante del lenguaje poético.

El lenguaje pretendidamente exterior al lenguaje de la literatura arrastra necesariamente una serie de rasgos propios del lenguaje literario que en su calidad de metalenguaje describe.

De manera que no es tan fácil interpretar cabalmente un texto, dado el carácter retórico del texto literario, porque el metalenguaje resultante escindiría un tropo (así lo hace ya, efectivamente, Aristóteles) entre lo literal y lo figurado (la «copa» que blande el dios de la guerra Ares según la locución metafórica «copa de Ares» es una «espada» –*Poética* 1457 b 21–) y ese mismo metalenguaje hablando del «fondo» y la «forma» de la obra literaria ya sería lenguaje trópico.

El lenguaje sólo apunta a lenguaje y entonces está por probar que el texto de la obra literaria acabe en sí mismo y tenga unas bien trazadas y perceptibles delimitaciones y un centro preciso y conspicuo en torno al cual podamos trazar las abscisas y las ordenadas para cuadricularlo y estructurarlo.

La estructura exige delimitación previa, una definición preci-

sa y consiguientemente un centro de lo definido. Pero ¿quién le encuentra un centro inequívoco e indiscutible a un texto que apunta a otro texto porque está poblado de signos lingüísticos que señalan otros signos? ¿Dónde está el ombligo del mundo de la escritura de la que todo texto es una parte? Los antiguos griegos ponían en Delfos el centro de su mítico mundo, pero el mundo también mítico del lenguaje escapa a toda fijación precisa de centro y de contornos.

Salvando la distancia histórica y la diferencia de planteamientos epistemológicos, lo cierto es que el concepto platónico-aristotélico de la obra literaria como organismo que implicaba proporcionalidad y equilibrio entre las partes llega hasta Hegel, para quien la obra poética debe configurar un todo orgánico completo cuyas características serían la unidad, la independencia y la perfección.

Y esta organicidad reaparece en el estructuralismo (con la inmanencia y autonomía del texto) y en la lingüística del texto (con los conceptos de coherencia y cohesión) y en la lingüística pragmática (con la unidad que confieren al acto de habla la intencionalidad del hablante y el clarificador contexto desvelador de todas las ambigüedades posibles) y en la estética de la recepción (con la ponderación e intensificación del decisivo papel que desempeña el lector en la actualización de la estructura de la obra literaria, ese lector implícito –*impliziter Leser*– o Lector Modelo).

Toda vez que hoy en día la idea de la inmanencia de la «literariedad» o de la «poeticidad» en el texto literario o poético ya no se admite, la deconstrucción, dando un paso más, ha atacado la idea aún vigente de la obra literaria como estructura total, cerrada y centrada.

2. 7. 6. *Texto e intertextualidad*

En realidad el texto es un injerto que no puede ser aprehendido como globalidad, ya que la escritura circula incesantemente convirtiendo toda pretendida globalidad en parte y nada más que en parte, en un mero jirón o un simple retazo de un inmenso tejido.

Los textos deben y pueden ser leídos de varias maneras. En este sentido estamos ante conceptos próximos a los de la teoría

de la intertextualidad de Bajtín y Kristeva o a la concepción polifónica del lenguaje que nos presenta las palabras, vueltas a nacer en cada acto de habla nuevo, impregnadas de aromas sugeridores de anteriores contextos.

Toda poesía es escenario de intertextualidad y la historia de la literatura es la historia de la caricatura, la distinción o superación o complementación de la poesía anterior; es la historia de la limitación, la sustitución o la representación de la obra de cada poeta anterior, porque al igual que cada signo se refiere a otro signo y cada texto está conformado por citas y por referencias y ecos y aromas de otros textos, ningún poema se mantiene por sí solo, sino que está en relación con otro, puesto que no hay obra literaria sin intertextualidad.

Cervantes en el prólogo del *Quijote* se considera únicamente padrastro de su obra, que entre serio y jocoso dice traducir de la de Cide Hamete Benegeli, y deja al lector en libertad de interpretar lo que en él encontrare, al igual que siglos antes el Arcipreste de Hita sabía del buen o mal uso que de la escritura puede hacerse, dependiendo de la cordura y seso y ventura de cada lector al que habla la escritura, a pesar de que en general la escritura a todos los que habla les enseña. Me da la impresión de que ahora mismo estoy injertando yo también texto en texto, o sea, empleando signos que se refieren a otros signos o arrastran aromas de otros textos más antiguos que yo he leído: *En general a todos fabla la escriptura:/los cuerdos con buen sesso entendrán la cordura;/ los mançebos livianos guárdense de locura:/escoja lo mejor el de buena ventura.* Una buena frase con la que liberarse de una antigua novia que se ponga impertinente de puro inconformismo con el presente y melancolía del pasado es aquella de la película *Casablanca* que dice: «Siempre nos quedará París».

La escritura es una acción interminable; cada texto es un fragmento de un texto infinito. En griego la palabra *poietiké*, «arte poética», y *poíesis*, «poesía», tienen que ver etimológica y semasiológicamente con el verbo *poieîn*, que significa «hacer», como se dice del carpintero que hace una mesa o labra la madera para que de ella resulte una mesa. No se crea en poesía, según la concepción griega de la poesía; nada se crea, en efecto, ni se destruye, sino tan sólo se transforma.

El poeta griego no produce de la nada (ésta es una concepción hebrea –la de crear de la nada– que pasó a la poética en el Romanticismo) sino con palabras preexistentes que se encuen-

tran en los «prados de las palabras», *nomoí epéon*, tal como se lee en la *Ilíada* (XX, 249).

El poeta de la poesía épica, que es la primera especie de poesía que aparece en la Literatura griega, compone con fórmulas preexistentes, a veces utilizadas profusamente en otros poemas épicos anteriores, que combina y modifica a su gusto en el momento de dar forma con ellas a las escenas y con las escenas a los episodios, que poseen también a su vez, como las fórmulas, estructuras muy fijas y preestablecidas que han sido empleadas en precedentes poemas del mismo género épico.

De este modo, es, evidentemente, comprensible que los poemas épicos de tema troyano, que tratasen el cerco y la toma y destrucción de Ilión y el regreso de los aqueos vencedores a sus reinos, remitiesen unos a otros a fuerza de fórmulas idénticas y similares escenas y episodios, lo que explica la existencia de episodios engarzados entre sí constituyendo algo así como «seriales», *oîmoi*, y que Odiseo en el poema que lleva su nombre pidiera al aedo Demódoco de la corte de los feacios que contase en un breve canto épico un episodio en el que él mismo intervenía y que al escucharlo le hizo llorar (*Odisea* VIII, 88).

La deconstrucción, que pone de manifiesto la incapacidad de los lenguajes críticos para alcanzar la presunta verdad de una obra literaria, pues el sentido de un texto es interminablemente alegórico y toda interpretación que de él se haga es una tergiversación, destruye los cimientos de una teoría de la literatura o –todavía más– de una pretenciosa «ciencia de la literatura» o *Literaturwissenschaft*.

Pero, al mismo tiempo, ejerciendo la sana crítica que fue propia de los Sofistas en el siglo V a. J. C. y en particular de Gorgias, insistiendo en el hecho de que los textos se refieren a textos y los signos a signos y que por tanto en la inmensa estructura de referencias infinitas que es la lengua no hay más que huellas de huellas, nos protege del siempre inminente peligro de que se haga depender a la literatura de toda una ristra de «verdades externas» y hasta eternas.

2. 8. La neorretórica

La neorretórica da la razón al planteamiento de este libro, pues, sin renunciar a los muchísimos y prometedores aciertos y logros de la lingüística y la teoría literaria modernas, reconoce

que buena parte de los planteamientos y propuestas teóricas de la moderna ciencia de la literatura estaban ya plenamente desarrollados en la retórica clásica y que ha llegado el momento de actualizarlos aplicándoles puntos de vista modernos.

Bien es verdad, no obstante, que lamenta la sequedad antipática que sufrió la retórica clásica en manos de hipodidáscalos o maestrillos repetidores de manual que hipertrofiaron esa parte de la operación retórica en que más vistosamente coincidían la obra en prosa y la obra en verso, a saber: la elocución (*elocutio*), a expensas de las otras dos también previas a la ejecución del discurso que son la invención (*inventio*) y la disposición (*dispositio*).

Esos malos e indeseables maestros fijaron su meta, además, no en discurrir sobre el fenómeno retórico en sí, como hicieran muchos de sus predecesores de época clásica y algunos de época postclásica, sino en etiquetar y reetiquetar la inmensidad de tropos y figuras, esas poses y esos acicalamientos que la lengua, entidad retórica por naturaleza, puede adoptar.

De este modo, despreciaron y relegaron inexplicablemente al olvido el capítulo más interesante de la retórica, que es el que da cuenta de la elaboración de un discurso desde el momento mismo en que el orador asume que se encuentra en el momento oportuno (*kairós*) para adaptar adecuadamente (*prépon, aptum*) a la situación (*katástasis*) –o sea, la cuestión a debatir– esa construcción verbal bien proporcionada y adecuadamente fabricada (principio de lo *prépon,* de lo *aptum*) que empieza a vislumbrar en la operación denominada intelección (*intellectio*).

Actualizar las operaciones de producción de un discurso que eran de rigor en los albores de la retórica clásica, cuando se atendía en la medida de los conocimientos de entonces a la *invención,* la *disposición* y la *elocución* del futuro texto, significaría en el día de hoy recuperar el apoyo de disciplinas como la ciencia cognitiva (psicología cognitiva), la lógica, la dialéctica, la semántica, la teoría de la acción, la ética, la hermenéutica, la psicología social, la sociología (sobre todo en relación con sus capítulos dedicados a la dinámica interpersonal y la convención social), la antropología cultural, la semiótica, la lingüística del texto y la pragmática, sin olvidar, por supuesto, la poética o teoría de la literatura y determinadas disciplinas que serían de gran interés, como la ciencia jurídica, la ciencia de la publicidad, la politología, etc.

Si así hiciéramos, pondríamos en marcha un nuevo humanismo que empalmaría con el mejor momento de la tradición clási-

ca y despertaría el interés por la retórica entre filósofos, antropólogos, lingüistas y expertos en teoría de la literatura e incluso en otras ciencias sociales y humanísticas.

2. 8. 1. *Elaboración del discurso retórico*

Desde el punto de vista lingüístico, un discurso retórico es un modelo ideal de discurso trasladable al no retórico y al literario, pues para dar cuenta diáfana de su elaboración en el laboratorio del rétor hay que partir del marco de la pragmática estudiando la intencionalidad del orador y la adaptación necesaria del discurso al contexto y a las expectativas de los oyentes, para pasar seguidamente al área de la semiótica con el fin de observar cómo se localizan los materiales semántico-extensionales (*invención*), y luego (o casi al mismo tiempo) al territorio de la lingüística del texto encargada de estudiar las macroestructuras textuales y el trasvase de los materiales semántico-extensionales encontrados en la *invención* a la dimensión horizontal de la sintaxis, con lo que los mencionados materiales se convierten ya en semántico-intensionales, pues pasan a estar regulados por los principios de la coherencia y la cohesión del texto resultante, que son fundamentales e indispensables requisitos para la eficacia del discurso (*disposición*).

Queda el paso del nivel macroestructural al microestructural de las oraciones del texto (*elocución*), la transformación de la construcción intensional subyacente al texto en manifestación lingüística o texto en su estructura superficial, la cual aparece provista de unidades-signos y refleja en su organización verbal la solidez de la construcción a nivel macroestructural (*disposición*) del discurso retórico todo él, que se fue elaborando ya como coherente y unitario desde sus primeros orígenes localizables en la búsqueda, por parte del orador, de material semántico-extensional (*invención*).

2. 8. 2. *La Retórica General Textual*

Pero el interés y el mayor atractivo de la neorretórica (y en especial de la excelente propuesta realizada y diseñada por el profesor García Berrio, la de la *Retórica General Textual*, que en cola-

boración con la poética se convertiría en *Retórica General Literaria*, disciplina restauradora del plurisecular acervo doctrinal de la retórica clásica, y que aparece ya por cierto muy avanzada) es –como hemos adelantado– que el cultivarla y aplicarla a nuestra investigación no sólo nos obliga a encontrarnos con la pragmática, la lingüística del texto, la semiótica y la sociolingüística, sino con otra gran variedad de ciencias que nos presentan los niveles cognitivos y estéticos de los participantes en el proceso de los actos de habla retórico y literario, como la psicología, la psicología social, la hermenéutica, la dialéctica, la lógica y la filosofía de la ciencia, la ciencia jurídica (esencial para la retórica del discurso judicial), la publicística, las ciencias de la comunicación, la politología, la estética, la historia de la literatura y la poética.

Esta retórica enriquecida, una vez recuperado el pensamiento histórico e incorporadas definitivamente a la consideración del acto de habla retórico la invención (*inventio*) y la disposición (*dispositio*) y la acción o pronunciación (*actio, pronuntiatio*), que –como dijimos– fueron operaciones originariamente vigentes que con el decurso de los siglos cayeron lamentablemente en el olvido, no sólo sería especialmente apta para valorar científicamente los recursos de la expresividad literaria, sino que además se convertiría con pleno e indiscutible derecho en el instrumento científico más completo de análisis, interpretación y práctica del discurso en general.

La *Retórica General Textual* es ciencia de todo texto verbal que esté provisto de una intencionalidad persuasiva o comunicativo-actuativa o estético-expresiva, y a la vez arte de la persuasión y de la eficacia verbal, o –desde la imprescindible perspectiva de la pragmática– arte de la efectividad del acto de habla que genera el mencionado texto.

2. 8. 3. *El montaje de un texto*

Un texto es un entramado de signos, y estos signos –en cuanto tales signos– son polos de relaciones de diversa índole, a saber: mantienen una relación sigmática con los objetos a los que apuntan, y una relación semántica con el significado que denotan, y una relación sintáctica con otros signos de las frases y del texto en el que se realizan cabalmente los signos y las frases que configuran, y una relación pragmática, que abarca todas las demás, en

cuanto que esos signos y esas frases por ellos configuradas son el fruto derivado del hecho de ser el texto en el que se integran el resultado de un acto de habla realizado aquí y ahora, con el apoyo de un imprescindible contexto, por un emisor que con una intención determinada se dirige a un receptor con el nada oculto propósito de influir sobre él.

He aquí una visión actualizada de la relación del texto con las operaciones que lo generan, con las tres operaciones atendidas y practicadas en los mejores momentos de la retórica clásica, cuando aún no había perdido el rumbo porque todavía se encontraba muy cerca de sus fechas fundacionales como arte del discurso política y socialmente eficaz, en los siglos de su glorioso esplendor, en los que sonaba y se hacía oír en las asambleas de ciudadanos, y no en los de su decrepitud y decadencia, en los que se mantuvo oculta entre los bancos de la escuela y entre las páginas de los libros de texto sin atreverse a salir al aire libre a hacer prácticas con fuego real.

La moderna perspectiva pragmática es esencial para explicar cómo es posible tender el puente que una la retórica clásica con la retórica moderna, o sea, con la *Retórica General Literaria*, amplio capítulo de la *Retórica General Textual*.

Se trata de reintegrar la perspectiva esencialmente pragmática de la comunicación y de poner sobre la mesa –olvidándonos ya un poco del plano de la lengua y retornando a la más realista del habla– los fenómenos y la problemática que atañen al centro emisor, al centro receptor y al contexto concreto que entre ambos media y hace posible la comunicación.

2. 8. 4. *Las numerosas aplicaciones de la Retórica General Textual*

Esta retórica, nada restrictiva, capaz de estudiar y enseñar a manejar tanto esos estilemas que son las figuras como las estrategias argumentativas lógicas y psicológicas y éticas y la tópica y el conjunto de ideologemas de los que luego se nutrirá un determinado texto, es sin duda alguna una retórica de futuro que se podrá emplear aplicada al texto literario o al discurso retórico.

En ella, al atender no sólo a la elocución (*elocutio*) sino también a la invención (*inventio*), se da por supuesto –muy a la griega– que es en el lenguaje, en el *lógos* y nada más que en él, donde se encuentra el arsenal de los conceptos de índole cognitiva, polí-

tica, moral y social que son vigentes y utilizables en la práctica por el orador para contactar con sus oyentes e influir sobre ellos y persuadirlos o enhechizarlos. No cabe hacer distinción ninguna entre concepto y palabra, raciocinio mental y argumento verbalizado, razón y discurso.

Son precisamente estos conceptos verbalizados en el código común al orador y su público los que permiten la comunicación interactiva entre ambos. La comunicación social, de cuya efectividad y máxima eficacia se ocupa la retórica, los genera y difunde, pero al mismo tiempo los oradores los tienen en cuenta a la hora de confeccionar el texto de su discurso e incluso a la de realizarlo mediante la acción o pronunciación (*actio, pronuntiatio*). Y de este modo se explica que la retórica y la sociología y la ciencia de la comunicación social y la politología y la ciencia de la literatura, entendida como ciencia de una comunicación social y estética, se fundan en una indisoluble unión como el anverso y reverso de una moneda.

Gracias a esta retórica, por ejemplo, rastreando en la operación de la invención (*inventio*), tal como parece haber sido practicada por determinados poetas de los diversos géneros en distintos siglos, se puede configurar una tópica temática de carácter textual que resulte arquetípica para cada género en diferentes períodos cronológicos, y eso podemos llevarlo a cabo de la misma manera que rastreamos las figuras y los tropos resultantes de lo que reconstruimos como resultado de la operación de la elocución (*elocutio*), que consiste en el trasvase de las macroestructuras de la estructura profunda del texto a las frases y palabras y lexemas y morfemas y fonemas de su estructura supeficial.

Además nos ofrece, al estudiar el momento operativo de la disposición (*dispositio*) con el apoyo de los conocimientos de la lingüística moderna, una visión espléndida del proceso semiótico en el que confluyen operaciones propias de la semántica con otras que pertenecen a la sintaxis y a la pragmática. Este modelo es trasladable sin más a la lingüística pragmática volcada en el estudio del acto de habla no literario o no retórico, si es que existe un acto de habla que no sea retórico, cosa de la que dudo mucho.

Siempre hacemos uso del lenguaje con cierta intencionalidad y con el propósito de influir sobre los demás y de lograr el éxito de la interacción gracias al contexto, que es el conjunto de conocimientos, concepciones y creencias que en común poseen los

interlocutores de un intercambio verbal (de un acto de habla interactivo) y que son pertinentes y necesarios tanto para producir como para interpretar los textos o enunciados que en dicho intercambio verbal se generan.

La mayoría de las veces, dado que el lenguaje es esencialmente retórico y su función primaria es la interacción y no la referencia a la realidad directamente, en la lengua conversacional no usamos el lenguaje literalmente sino de forma indirecta y nada literal, porque lo empleamos con un muy fuerte y decidido propósito de que el oyente resulte influido de una determinada manera para hacer o experimentar algo y ciertamente no lo usamos para reproducir inequívocamente la realidad del mundo.

El común denominador del acto de habla consuetudinario y del acto de habla retórico y del acto de habla poético es que los tres se hacen con lenguaje y que el lenguaje es, por naturaleza, indirecto, intencional más que descriptivo, nada literal y absolutamente retórico.

Inventando la retórica los antiguos percibieron en el lenguaje ciertas cualidades esenciales que también descubrieron los modernos: el lenguaje sirve primordialmente para realizar actos de habla, con los que influir en los demás de la mejor manera posible, mediante la adapatación del enunciado elocutivo a la voluntad o intención del hablante y al inevitable contexto, lo que les confiere la cualidad de lo retórico.

El esquema clásico de la confección del discurso y las orientaciones de la lingüística moderna coinciden, encajan pefectamente, y de este modo nos brindan un modelo constructivo de un texto, de valor incalculable a la hora del análisis de obras literarias y de la composición de discursos retóricos. Esta coincidencia de lingüística, retórica y poética o teoría de la literatura es francamente gratificante y prometedora.

Por ejemplo, en la teoría de la macroestructura textual que nos brinda la lingüística del texto encontramos la explicación científica bien fundamentada y rigurosamente expuesta que da la lingüística moderna a la intuición genial de la retórica clásica consistente en soldar las operaciones de invención (*inventio*) y disposición (*dispositio*), que quedaban fundidas en un solo bloque separado de la tercera operación, la de la elocución (*elocutio*).

La unidad esencial de las dos primeras operaciones retóricas fuertemente ensambladas la una con la otra – la invención (*inventio*) y la disposición (*dispositio*)– y apegadas a la tercera, o sea, a la

elocución (*elocutio*), no es sino el reflejo de la inseparabilidad de las dimensiones semántica y sintáctica en la producción de la macroestructura del discurso, de las que resulta el microcomponente textual o microestructura en la tercera operación de la elocución (*elocutio*).

La retórica y la pragmática, ambas ciencias de la acción, son disciplinas íntimamente unidas y al mismo tiempo nucleares en el amplio abanico de las ciencias cognitivas y las ciencias sociales, a las que interesa por igual el uso del lenguaje.

Los antiguos nos legaron asimismo esa maravillosa intuición: la de la capacidad fundamentalmente pragmática del lenguaje, que –insistimos– «con un cuerpo minúsculo y sumamente insignificante lleva a cabo divinísimas obras» (11, 8 Diels-Kranz).

La *Retórica General Textual* ha recibido también buena acogida entre quienes estamos convencidos de que los medios de comunicación de masas (*mass media*), actuando en sociedades libres y democráticas cada vez más interesadas por las ciencias de la praxis social, la politología, la publicidad y la propaganda, han convertido el mundo en un ágora inmensa, llena de tribunas para dinámicos oradores dispuestos a hacer cambiar vertiginosamente determinadas situaciones e influir en sus semejantes –no digo si para general bien o para mal de casi todos y provecho de pocos, pues la retórica ha sido siempre y seguirá siendo arma de doble filo–, de manera que el arte de la elocuencia puede todavía seguir siendo útil con su enseñanza de las técnicas de la persuasión por la palabra o de la construcción de todo tipo de discurso eficaz.

III
A MODO DE CONCLUSIÓN

H. Weinreich considera la *Retórica* aristotélica una fuente de valiosos datos y Van Dijk llamó a la retórica clásica –pensando sobre todo en la doctrina de la disposición (*dispositio*)– lingüística del texto *avant la lettre.*

Pero hay algo más importante que estos datos aislados, que sin embargo son reveladores de la modernidad de la retórica clásica, y que justifica el que todavía hoy tengamos presente un arte ya tan alejado de nuestro tiempo.

La retórica nueva que se impone día a día debemos repensarla entre todos sin olvidar nada ni a nadie ni, por supuesto, la retórica clásica, la primera retórica que conocemos, que no sólo atesora una aprovechable multisecular tradición, sino que ha llegado hasta nosotros, pertrechada de sus preciosos hallazgos y de sus inteligentes planteamientos, aún joven y lo suficientemente vigorosa como para poder ser rápidamente actualizada con la revitalizadora aportación de los conocimientos proporcionados por disciplinas modernas afines o relacionables con ella.

Hemos visto en los primeros capítulos cómo la retórica, que nació como arte eminentemente práctica para ser aplicada a la vida política, terminó por encerrarse en la escuela y convertirse en muy importante disciplina del currículo enderezado a la formación humanística.

También hemos procurado mostrar que la retórica clásica no es equiparable a los monstruosos catálogos clasificatorios de figuras y tropos que parecen no atender sino a esa tercera operación retórica denominada elocución (*elocutio*), cuando en realidad la retórica clásica nos ha transmitido unos planteamientos de problemas, un sistema doctrinal y una metodología novedosísimos, resultantes de reflexiones muy serias sobre la elaboración teórica y la ejecución práctica del discurso elocuente.

Los problemas generales inteligentemente suscitados en los albores de un arte o ciencia, las interesantes cuestiones plantea-

das en el momento en el que la razón al despertar se ve con fuerzas para controlar, mediante un sistema de conocimientos y prácticas, cualquier actividad humana o de la naturaleza, son sumamente ilustrativos del titánico esfuerzo que entraña todo intento de racionalización, y por tanto su estudio es sumamente valioso por cuanto que infunde inquebrantable ánimo para afrontar el ulterior progreso científico.

Pues bien, Gorgias y Aristóteles son jalones indispensables en la fundamentación de la retórica y la poética como artes.

Del segundo ya se ha hablado mucho (yo diría que incluso demasiado y no siempre acertadamente) como autor de dos tratados insoslayables, la *Retórica* y la *Poética*, dos obras de extraordinaria importancia porque influyeron decisivamente en la fijación de los derroteros que tomaron y por los que discurrieron esas artes de las que tratan.

Pero en Gorgias están todavía más hondas y por tanto más originarias que en Aristóteles las raíces de la retórica y de su hermana gemela la poética. En Gorgias, efectivamente, apunta la primitiva retórica recién nacida, interpretada además junto con la poética, de manera que ambas disciplinas hermanas aparecen repensadas a la vez y en su mutua relación por un filósofo de extraordinaria categoría.

Con Gorgias la retórica se nos muestra fundamentada filosóficamente, pues este sofista legitimó la argumentación en apoyo de lo verosímil aunque no sea lo verdadero, ya que la verdad no está al alcance de la mano, como los dogmáticos acostumbran pensar, sino que es inasible, y por eso defendió y aun recomendó la utilización de los verdaderos poderes del lenguaje –esa facultad con la que pensamos y nos comunicamos, el *lógos*–, sus poderes psicagógicos, que son realmente inmensos, para la fabricación de mundos o verosímiles o irreales por medio de las palabras que conmueven, soliviantan y encandilan a sus oyentes.

No hay delito alguno en emplear la lengua no para descubrir el principio de la Naturaleza (¿acaso el agua, el aire, lo indeterminado, los cuatro elementos movidos por la Amistad y la Disensión?) sino para apasionar a los oyentes e infundir en sus ánimos los más variados sentimientos mediante mundos o constructos verbales que pueden ser ficticios pero son aceptados como verdaderos, y para argumentar en apoyo de lo verosímil aunque a veces ocurra que lo verosímil resulte ser al mismo tiempo lo verdadero, como lo es el caso que se encuentra tras la *Defensa de Palamedes,*

discurso en el que la argumentación de lo verosímil es al mismo tiempo la argumentación de la verdad. Pero bien sabido es que lo verosímil no tiene que coincidir necesariamente con lo verdadero y la comprobación o ratificación del hecho de que coincida no está a nuestro alcance de simples mortales que no conocemos el pasado, que ni podemos predecir el futuro y que ni tan siquiera debiéramos fiarnos, si fuésemos prudentes, del propio presente o de lo que en el presente nos parece realidad.

Reinterpretando a Gorgias en los tiempos modernos, habría que decir, en primer lugar, que este sofista niega al lenguaje la posibilidad de reproducir la realidad y de comunicarla.

Ahora bien, en segundo término, si es cierto que los filósofos pierden el tiempo tratando de reproducir la realidad con lenguaje, pues con pasmosa y notoria rapidez cambian de doctrina sin que pueda afirmarse que la más reciente es más verdadera que las anteriores, también lo es que el lenguaje, en cambio, tal como lo expresa Gorgias, es capaz de llevar a cabo divinísimas o maravillosas obras.

El lenguaje posee, en efecto, un potencial psicagógico impresionante. Con él se puede enhechizar a las masas mediante discursos en prosa o en verso (el verso no es más que lenguaje, como la prosa, pero sometido a metro) cuya veracidad o falsedad no hace al caso ni interesa en ese momento, y además se puede argumentar con el propósito de hacer ver a los jueces lo verosímil de una argumentación, pero sólo lo verosímil, que, como se sabe (no es oro todo lo que reluce) a veces no es exactamente lo verdadero.

Que nadie piense, pues, que la poética tiene algo que ver con la verdad o realidad del mundo, porque el lenguaje es cómplice gustoso de la mentira preciosa y encantadora que nos deja en suspenso o nos aterroriza, como la de una carrera de carros entre las olas del mar o la de esas dos amenazas para los navegantes que son las monstruosas y míticas Escila y Caribdis.

Pero el lenguaje hace, enhechiza, encandila, da gusto a las masas y a los individuos incluso con la mentira o, mejor dicho, con su esencial desapego respecto del criterio de verdad o mentira. Tampoco en los chistes que contamos a los amigos una noche de francachela reproducimos la realidad ni tan siquiera respetamos los límites de la verosimilitud –es más, los rompemos a gusto y a conciencia–, y, sin embargo, ¡qué bien lo pasamos con ellos!

Es inútil empeñarse en hacer cantar al lenguaje las verdades, o

sea la entidad misma de las cosas o seres realmente existentes. Más vale olvidarse, para hacer física, justamente de ese persuasivo y seductor y hasta a veces engañoso canto de las sirenas que es el lenguaje, porque no sirve para mostrarnos la verdad del mundo, y, en cambio, usarlo para persuadir y seducir a los oyentes.

No importa que sus relaciones con la realidad sean sinuosas, torcidas o discontinuas y a través de signos y más signos y de implicaturas que son lenguaje pensado (*lógos*), porque eso es algo inevitable que no tiene vuelta de hoja. Pero su cualidad pragmática de instrumento o fármaco psicagógico que sacude los sentimientos y produce placer estético en los oyentes, ésa sí que tiene importancia, a ésa sí que merece la pena sacarle partido.

No hay un centro claro en el lenguaje y por tanto tampoco en el discurso, toda vez que el aparente orden cósmico es rebasado con creces por el incontrolado e insumiso lenguaje (*lógos*), cómplice de nuestras locuras, con el que se puede pensar y comunicar lo más inverosímil y aberrante que imaginarse pueda.

El Sócrates de *Las Nubes* de Aristófanes, que representa a los sofistas en general, sustituye los nombres de animales de género común por parejas de cómicos nombres masculinos y femeninos que distingan el macho de la hembra (662 ss.).

El lenguaje –debieron pensar los sofistas de la época– está evidentemente viciado si ni tan siquiera distingue fomalmente entre el gallo (*alektryón*), que canta mañanero y no pone huevos, y la gallina (*alektryón*), que sí los pone pero no canta por las mañanas. Apañados estaríamos –se dirían– si en este caso nos fiáramos del lenguaje como fiel reproductor de la realidad. Sus etiquetas de clasificación de las parejas de animales en virtud del sexo no harían progresar en modo alguno la zoología. El lenguaje, por tanto –debieron concluir–, no es buen testigo de la realidad y en cambio sí es útil para triunfar en los debates, sirve entre otras cosas –así lo presenta cómicamente Aristófanes en la comedia antes citada– para argumentar ante el juez de tal manera que el veredicto sea el de absolución del deudor que no paga las deudas a su acreedor.

El lenguaje no sirve para reproducir presuntas estructuras ni para capturar verdades eternas ni de las otras más caedizas y dependientes del entorno de un tiempo y lugar, sino para hacer que el prójimo se emocione y quede encantado con el uso que nosotros hacemos de esa maravillosa fuerza pragmática y nada apta para la especulación filosófica y científica que es el *lógos*, y

para que asimismo las masas reaccionen ante nuestro discurso de una determinada manera que a nosotros nos resulte favorable (absolviéndonos de un delito que se nos haya imputado, por ejemplo).

Aquí se encuentra la fundamentación teórica de la poética y de la retórica: el lenguaje es esencial y vocacionalmente poético y retórico y, en cambio, poco apto para la ciencia pura y dura.

Sin lenguaje no hay poesía ni discurso persuasivo. Pues el lenguaje poético y el retórico no son sino dos actualizaciones del lenguaje llevadas a cabo por un hablante que pretende alterar de algún modo la disposición anímica de sus oyentes, por un emisor de mensajes interactivos que quiere causar conmoción, producir asombro o inocular unas gotas de persuasión en quienes le escuchan.

Para hacer ciencia tal vez sea preferible utilizar otro lenguaje (por ejemplo, el matemático), pero este del que disponemos, que no puede producir copias de la realidad, sí es operativo y hasta sumamente eficaz si se emplea para seducir y enhechizar y conmover y persuadir mostrando meras verosimilitudes provistas de la suficiente carga pesuasiva para influir en la voluntad de los oyentes, que son los demás miembros de una comunidad.

Y es que la finalidad del lenguaje no es otra más que la de influir en los demás. Los seres humanos estamos condenados a la interacción lingüística: a pensar con lenguaje y hablar con lenguaje para comunicarnos con el fin de influirnos los unos en los otros mediante este instrumento que es impotente, en cambio, para reproducir verdadera y cabalmente el mundo.

El sofista Gorgias de Leontinos lo sabía. Pero además averiguó que con esa capacidad para la interacción, el lenguaje, el *lógos*, aunque dotado del minúsculo cuerpo de la palabra, era, pese a ello, todo un soberano con poder para realizar divinísimas obras (11, 8 Diels-Kranz).

Son esas divinísimas obras, en cuanto que responden a una intención determinada de su autor y en cuanto que causan un determinado efecto, a través del instrumento pragmático y nada especulativo que es el lenguaje, sobre los receptores del discurso y miembros de una determinada comunidad social y política, el principal objeto de la poética y de la retórica.

EJERCICIOS

1. ¿Debe existir conflictividad entre la retórica clásica y la retórica moderna?
2. ¿Es bueno y aceptable todo el contenido de la retórica clásica?
3. ¿Cuál es el primer perfil con el que aparece la retórica?
4. ¿Qué relación existe entre la retórica y la democracia?
5. ¿Qué clase de argumentos fueron los más importantes en los orígenes de la retórica, los de orden lógico o los de corte psicológico y estilístico?
6. ¿Pretendía la retórica recién nacida llegar a establecer la verdad de los hechos o se contentaba con exponer su verosimilitud?
7. ¿Por qué la retórica en Atenas conquistó áreas como la literatura, la filosofía, la cultura, etc.?
8. ¿Cuáles son las huellas de la oralidad en los más antiguos discursos retóricos áticos?
9. ¿Cómo se inició la conversión de la retórica política en retórica escolar?
10. ¿ El lenguaje reproduce y transmite la realidad fielmente, según Gorgias?
11. ¿En qué se diferencia la poesía de la prosa, según Gorgias?
12. ¿Qué disciplinas derivan de la retórica escolar?
13. ¿En qué consistía la *mímesis* en la retórica helenística?
14. ¿Qué papel desempeñaba la retórica en la formación del hombre en Grecia y Roma?
15. ¿En qué se diferencian gramática y retórica, según Quintiliano?
16. ¿Qué es el «extranjerismo» y qué efecto produce?
17. ¿Cómo debe el orador hacer uso de los recursos poéticos?
18. ¿De qué depende el mayor o menor grado de «desvío» de un texto?
19. ¿Por qué el poeta es, según Aristóteles, amigo de la sinonimia?

20. ¿Por qué el discurso retórico no debe ser tan recurrente como el discurso poético?

21. ¿Qué son la *eklogé* y la *synthesis* y cómo explican la recurrencia poética?

22. ¿Influye el oyente en la idiosincrasia y por ende en la clasificación de los actos de habla retóricos?

23. ¿Considera Aristóteles importante el punto de vista del oyente o receptor de discursos poéticos y retóricos?

24. ¿Existe una obra literaria sin lector?

25. ¿Depende la interpretación de un texto de la situación histórica del intérprete?

26. ¿Cómo interviene el público en la obra literaria?

27. ¿Cuáles son las estrategias textuales por las que, tras la lectura de un texto, éste se nos revela como un todo unitario tal y como lo había concebido su autor?

28. ¿Toda obra literaria ha de tener una bien trabada estructura?

29 ¿Cuáles son los parámetros de la belleza para Aristóteles?

30. ¿Es posible un estudio empírico de los factores que intervienen en el acto de habla literario?

31. En los orígenes de la retórica, cuando, aleccionados por Córax y Tisias, los nobles terratenientes siracusanos pleitearon ante tribunales democráticos para recuperar sus tierras, se percibe bien la conjunción de factores que generan el discurso retórico?

32. ¿Se agota el estudio de la «literariedad» de un discurso limitándose el estudioso al texto, o debe tener en cuenta otros factores?

33. ¿Por qué es posible la deconstrucción?

34. ¿Es el lenguaje fundamentalmente retórico?

35. ¿Se crea de la nada una obra literaria? ¿Están aislados los textos de las obras literarias?

36. ¿Cómo definir la neorretórica y la Retórica General Textual?

37. ¿Es posible explicar un texto aplicando los principios de la Retórica General Textual?

38. ¿Es aplicable a los estudios literarios la Retórica General Textual?

SOLUCIONES A LOS EJERCICIOS

1. En absoluto (págs. 9-10).

2. No. La retórica concebida como clasificación de figuras y presentada con estilo taxonómico es antipática y contraproducente (pág. 11).

3. La retórica recién nacida ofrece un perfil claramente político (1. 1. y 1. 1. 2.).

4. La retórica nació gracias al derrocamiento de la tiranía y a la subsiguiente instauración de la democracia (1. 1. 2.). La democratización del proceso judicial merced a la «Reforma de Efialtes» fue un paso decisivo en el afianzamiento de la retórica (1. 1. 2.).

5. Sin duda alguna, los de tipo psicológico y estilístico (1. 1. 2.).

6. Bastaba la verosimilitud (1. 1. 2.).

7. Porque la retórica era la pieza fundamental de una sociedad política de cultura oral (1. 1. 3. y 1. 1. 4.).

8. Las fórmulas, los lugares comunes, los pasajes idénticos, así como ciertos rasgos estilísticos (1.1. 4.).

9. Con la Sofística (1. 2.).

10. En absoluto (1. 2. 2.).

11. Sólo en el metro, o sea, en la sumisión del verso a la métrica (1. 2. 2.).

12. La filología, la ciencia de la literatura y la gramática (1. 2. 5.).

13. En imitar a los autores consagrados, poetas o prosistas (1. 2. 5.).

14. La culminación de la formación humanística (1. 2. 6.).

15 La gramática estudia el empleo correcto de la lengua; la retórica, el uso eficaz de ella (1. 3.).

16. El «extranjerismo» es toda desviación del lenguaje socialmente ratificado o estándar. Produce admiración y subsiguiente placer (1. 3.).

17. Con extremada parsimonia. En pequeñas, bien medidas y disimuladas dosis (1. 4. 2.).

18. De la especie de acto de habla en que surge el mencionado texto (2. 1. 2.).

19. Porque la poesía es por esencia recurrente y el poeta nos deleita con recurrencias semánticas (2. 2. 1.).

20. Porque la recurrencia produce sensación de artificiosidad y además distrae al juez de la argumentación discursiva que realiza el orador para persuadirle (2. 2. 1.).

21. La *eklogé* es la selección de las palabras y la *synthesis* es la combina-

ción de las palabras en la frase. Cuando se seleccionan palabras similares y se trasladan al sintagma, se genera la típica recurrencia de la poesía (2. 2. 2.).

22. Decisivamente. Hasta el punto de que los tres géneros de la oratoria se basan en gran medida en la existencia de tres tipos distintos de receptores y destinatarios de los discursos retóricos (2. 3. 2. y 2. 3. 3.).

23. Decididamente sí, y pone ejemplos de la importancia del receptor del discurso o de la obra literaria tanto en la *Retórica* como en la *Poética* (2. 4.).

24. En absoluto (2. 4.).

25. Sin duda alguna (2. 4. 1.).

26. Mediante el «horizonte de expectativa» (2. 4. 2.).

27. Las del «lector implícito» (2. 4. 3.) o el lector intérprete de *Lector in fabula* (2. 4. 5.).

28. Ciertamente (2. 4. 4.).

29. El orden, la limitación y la proporción de las partes (2. 4. 4.).

30. Sí lo es (2. 5.).

31. Con nitidez (2. 5. 3.).

32. Debe tener en cuenta otros factores (2. 6. 2.).

33. Porque los signos lingüísticos se refieren sólo a otros signos lingüísticos (2. 7.; 2. 7. 1. y 2. 7. 2.).

34. El lenguaje es esencialmente retórico, dado que su función primordial es la interacción y que un signo lingüístico apunta a otro signo lingüístico (2. 7. 4.).

35. Una obra literaria no se crea de la nada y un texto escrito es un simple retazo de un inmenso tejido (2. 7. 5. y 2. 7. 6.).

36. La neorretórica es una adaptación a los nuevos tiempos de la retórica clásica (2. 8.). La Retórica General Textual es el ambicioso proyecto de explicar científicamente todo texto verbal, con el apoyo de otras disciplinas, según el modelo pragmático de la producción del discurso en la retórica clásica (2. 8. 2.).

37. Sí lo es, adoptando la moderna perspectiva pragmática, que permite unir la retórica clásica con la retórica moderna (2. 8. 3.).

38. Lo es en gran medida. Y no sólo es aplicable a los estudios literarios, sino que interesa además a las disciplinas que tomen en consideración la producción de actos de habla, que, en cuanto tales, serán sociales, interactivos, intencionados y, en cualquier caso, siempre retóricos.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA Y SELECTA

ALBADALEJO MAYORDOMO, T., *Retórica*, Síntesis, Madrid 1989.

ALBADALEJO MAYORDOMO, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Alicante 1986.

ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*[3], Gredos, Madrid 1969.

ÁLVAREZ, A. I., *Las construcciones consecutivas*, Arco, Madrid 1995.

ASENSI, M. (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Arco, Madrid 1990.

AUSTIN, L., *How to do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford-Cambridge (Mass.) 1962. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, trad. esp., Paidós, Barcelona 1982.

BAJTÍN, M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, París 1978.

BAJTÍN, M., *Le marxisme et la philosophie du langage*, Minuit, París 1977.

BERISTÁIN, H., *Diccionario de Poética y Retórica*[2], Porrúa, México 1988.

BLOOM, H., *A Map of Missreading*, Oxford University Press, N. York 1975.

BLOOM, H., *Deconstruction and Criticism*, Seabory, N. York 1979.

BLOOM, H., *The Anxiety of Influence:A Theory of Poetry*, Oxford University Press, N. York-Londres 1973.

COHEN, J., *Estructura del lenguaje poético*, trad. esp., Gredos, Madrid 1970; reimpr., Madrid 1974.

CORTÉS GABAUDAN, F., *Fórmulas retóricas de la oratoria judicial ática*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1986.

CULLER, J., *La poética estructuralista*, trad. esp., Anagrama, Barcelona 1978.

CULLER, J., *Sobre la deconstrucción*, trad. esp., Cátedra, Madrid 1982.

DE MAN, P., *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, N. Haven 1979.

DE MAN, P., *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Oxford University Press, Oxford-N. York 1971.

DE MAN, P., *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, N. York 1984.

DERRIDA, J., *De la gramatología*, trad. esp., Siglo XXI, Buenos Aires 1967.

DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Seuil, París 1967. *La escritura y la diferencia*, trad. esp., Anthropos, Barcelona 1989.

DIELS, H.-KRANZ, W., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I-III, De Gruyter, Berlín 1951-2, varias ediciones.

DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.) *Métodos de estudio de la obra literaria*, Taurus, Madrid 1985.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la intepretación*, Gredos, Madrid 1993.

ECO, U., *Lector in fabula*, trad. esp., Lumen, Barcelona 1981.

ECO, U., *Opera aperta – Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milán 1962. *Obra abierta*, trad. esp., Ariel, Barcelona 1979.

FOWLER, R., «Preliminaries to a Sociolinguistic Theory of Literary Discourse», *Poetics* 8 (1979) 531-56.

GARCÍA BERRIO, A., *La Formación de la teoría literaria moderna. I. La tópica horaciana,* Cupsa, Madrid 1978. *La Formación de la teoría literaria moderna. II,* Universidad de Murcia, Murcia 1980.

GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso,* Planeta, Barcelona 1973.

GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético),* Cátedra, Madrid 1989.

GARCÍA BERRIO, A.- ALBADALEJO MAYORDOMO, T., «Estructura de composicional. Macroestructuras», *Estudios de Lingüística* , Universidad de Alicante, Alicante 1983, vol. 1, 127-180.

IORDAN, I., *Lingüística Románica.Corrientes, métodos,* trad. esp., Ed. Alcalá, Madrid 1967.

ISER, W., *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung,* Fink, Múnich 1976. *The Act of Reading. A Theory of aesthetic response,* trad. ingl., Routledge and Kegan Paul, Londres 1978. *El acto de leer,* trad. esp., Taurus, Madrid 1987.

ISER, W., *Der implizite Leser,* Fink, Múnich 1972. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett,* trad. ingl., John Hopkins University Press, Baltimore-Londres 1974.

JAUSS, H. R., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik,* Fink, Múnich 1977. *Experiencia estética y hermenéutica literaria,* trad. esp., Taurus, Madrid 1986.

JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception,* Préface de Jean Starobinski, trad. fr., Gallimard, París 1978. *Towards an Aesthetic of the Reception,* trad. ingl., University of Minnesota Press, Minneapolis 1982.

KIBÉDI-VARGA, A., *Théorie de la Littérature,* Picard, París 1981.

KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique,* Seuil, París 1974.

LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de Lingüística,* Crítica, Barcelona 1980.

LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de Poética,* Madrid 1976.

LÁZARO CARRETER, F., «La literatura como fenómeno comunicativo», en Mayoral, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria,* 151-170 y en *Estudios de Lingüística,* 173-192.

LEVIN, S. R., «On the Progress of Structural Poetics», *Poetics* 8 (1979) 513-515.

LÓPEZ GARCÍA, A., «Retórica y lingüística: una fundamentación lingüística del sistema retórico tradicional», en Díez Borque, J. M. (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria,* Madrid 1985, 601-53.

LÓPEZ GARCÍA, A.- MELERO BELLIDO, A., *Leciones de retórica y métrica,* Valencia 1981.

MAYORAL, J. A. (Ed.), *Pragmática de la comunicación literaria,* Arco, Madrid 1987.

OHMANN, R., «Generative Grammars and the Concept of Literary Style», *Word* 20 (1964), 423-29.

ORTEGA CARMONA, A., *Retórica: El arte de hablar en público,* Editorial Industrial 2000, Madrid 1989.

POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario,* Cátedra, Madrid 1992.

SKLOVSKI, V. «El arte como artificio», en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura,* trad. esp., Buenos Aires 1970.

SPITZER, L., *Lingüística e historia literaria,* trad. esp., Gredos, Madrid 1968; reimpr., Madrid 1974.

TODOROV, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalitas rusos,* trad. esp., Signos, Buenos Aires 1970.

VAN DIJK, T. A., «Advice on Theoretical Poetics», *Poetics* 8 (1979) 569-608.

VAN DIJK, T. A., *Pragmatics of Language and Literature,* North Holland, Amsterdam 1976.

VERSHUEREN, J.-ÖSTMAN, J.-O.-BLOMMAERT, J., *Handbook of Pragmatics. Manual,* John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 1995.

VOSSLER, K., *Filosofía del lenguaje*[6], trad. esp., Losada, Buenos Aires 1968.